serie nouă • anul III • nr. 36 • 1-15 martie 2004 • 10.000 lei

TRIBUNA

revistă de cultură

Apare sub egida CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

DESPRE EROTISM

Oana Pughineanu
Vigil Stanciu
Delia Zahareanu

Ilustrația numărului

Gerard Gaudaen (Belgia)

TRIBUNA

Director fondator:
ION SLAVICI (1884)

Revista apare bilunar, cu sprijinul Centrului de Studii Transilvane Cluj şi al Ministerului Culturii şi Cultelor .

CONSILIUL CONSULTATIV AL REDACŢIEI TRIBUNA

DIANA ADAMEK
MIHAI BĂRBULESCU
MIRCEA BORCILĂ
AUREL CODOBAN
VICTOR R. CONSTANTINESCU
ION CRISTOFOR
CĂLIN FELEZEU
MONICA GHEŢ
ION MUREŞAN
MIRCEA MUTHU
ICAN-AUREL POP
ION POP
PAVEL PUŞCAŞ
IOAN SBÂRCIU
ALEXANDRU VLAD

REDACŢIA

I. MAXIM DANCIU
(redactor-şef)

OVIDIU PETCA
(secretar tehnic de redacţie)

IOAN-PAVEL AZAP
CLAUDIU GROZA
ŞTEFAN MANASIA
OANA PUGHINEANU

NICOLAE SUCALA-CUC
AURICA TOTHĂZAN

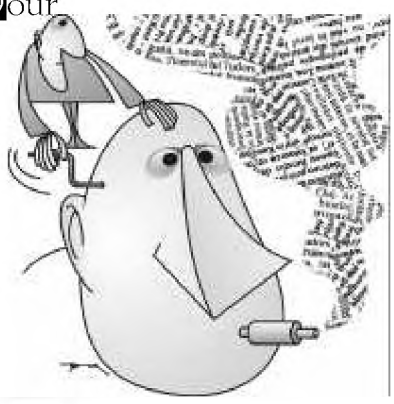
Tehnoredactare:
EDITH FOGARASI

Redacţia şi administraţia:
3400 Cluj, Str. Universităţii nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: cst@easynet.ro

ISSN 1223-8546

bour



consemnări

Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei

■ *Constantin Dumitrescu*

La început de secol şi de mileniu cercetarea culturii tradiţionale se desfăşoară într-o textură interdisciplinară conjugând preocupările arheologilor, sociologilor şi istoricilor de artă populară deopotrivă.

Cum aceste cercetări nu se finalizează într-un timp strict determinat este firesc ca rezultatele să fie cunoscute secvenţial şi tipărite în publicaţii de specialitate care în istoriografia modernă sunt cunoscute sub denumiri diferite: anale, anuale, buletine etc. Nu sunt nicidecum dări de seamă ale unor institute de cercetare, muzee sau arhive ci, mai degrabă, o riguroasă selecţie a celor mai recente rezultate dintr-un domeniu sau altul.

În primul rând sunt instrumente cu care se operează în bibliografia de ultimă oră. Dar şi „monedă" de schimb cu publicaţiile similare din ţară şi de peste hotare.

Numeroase sunt lucrările definitorii din domeniul istoriei, arheologiei, botanicii, zoologiei, lingvisticii care s-au conturat mai întâi sub forma unui studiu publicat în această veritabilă „carte de vizită" care este anuarul unui institut de cercetare sau muzeu.

La Cluj, bunăoară, au făcut epocă şi sunt încă la mare preţuire acest gen de cărţi-publicaţii. Se trudeşte din greu de decenii la seria *Acta Musei Napocensis*, la Anuarul Institutului de Istorie Naţională, la seriile publicate de Universitatea de Ştiinţe Agricole şi Medicină Veterinară, Universitatea „Babeş-Bolyai", Universitatea de Medicină şi Farmacie, Universitatea Tenhică, care se adaugă celor editate de Grădina Botanică şi Institutul de Speologie, cu ascendenţă încă din vremea ctitorilor Racoviţă, Borza, Emil Pop şi desigur la Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

Care în ediţia sa din 2003 ne îndeamnă să întredeschidem insiprata poartă-copertă şi să ne afundăm în lectura celor peste 500 de pagini structurate în patru capitole de sine stătătoare.

Primul dintre aceste capitole este intitulat sugestiv *Evocări* dar dincolo de tenta enciclopedică inserează câteva articole, fiecare cu aură de inedit. Pentru că universitarul Dumitru Pop abordează personalitatea lui Nicolae Drăganu din perspectiva celui care, dincolo de lingvistică şi istoria literaturii vechi, a găsit răgaz şi pentru cultura tradiţională. O pagină de istorie orală cu certă valoare documentare o reprezintă interviul de acum un sfert de veac cu etnobotanistul Valeriu Butură şi ucenicia acestuia la şcoala lui Dimitrie Gusti, colaborarea cu H.H. Sthal şi Constantin Brăiloiu. Pe parcursul a peste 40 de pagini Daniela Şerdan Orga publică, însoţit de comentarii pertinente, studiul „Leontin Ghergariu şi bisericile de lemn din Sălaj", prima încercare de a valorifica o cercetare îndelungată a ilustrului pedagog, posibil punct de plecare pentru tipărirea integrală pe nedrept uitatului manuscris.

Capitolul *Evocări* se încheie cu un portret al renumitului herborist şi vindecător năsăudean Anton Popârţac, reproducându-se şi fragmente din reţetarul său de sfaturi şi indicaţii medicale, concepute într-un limbaj colorat, cu o fină ironie la adresa celor care tânjesc după nemurire.

Cu al doilea capitol al Anuarului Muzeului Etnografic al Transilvaniei pentru 2003 intrăm în universul specializat al unui triptic: *Obiceiuri. Ocupaţii. Cultură populară.*

Maria Bocşa semnează substanţialul studiu „Ceramica habană în patrimoniul Muzeului Etnografic al Transilvaniei", întregind mai vechile cercetări ale istoricilor Magdalena Bunta şi Paul Gyulai iar Pamfil Bilţiu ipostaziază mătrăguna în cultura populară din Maramureş. Un articol semnat de Simona Munteanu şi Ioan Toşa aduce în atenţia cititorului „Fonduri documentare privind cultura populară românească de la sfârşitul secolului al XIX-lea".

Nu este ignorată nici o structură a cotidianului. Astfel Iulia Blaga intuieşte izvorul unităţii obiceiurilor populare în vigurosul filon al obiceiurilor de muncă din Transilvania, dr. I.A. Goia ne pune în faţă rezultatele cercetărilor privind gospodăria tradiţională ţărănească în zona platoului Gheţar, Ţara Moţilor.

Unele studii se referă la zone, altele investighează comunităţi circumscrise unui sat: Vărăritul în satul maramureşean Baba, studiat de Cristian Micu sau „Ciclul calendarului în satul Alunişul" în consemnarea lui Marius Dan Drăgoi.

Spuneam că fiecare capitol al unui Anuar poate fi privit ca o sinteză de sine stătătoare. Aşa este şi cel de-al treilea capitol: *Credinţe. Mituri. Simboluri. Superstiţii.*

Şi ai ce învăţa, ai ce afla. Despre ursitul în credinţele populare româneşti, obiceiuri şi credinţe legate de sarea pământului, colacii ceremoniali, cultul şarpelui la maramureşeni, magia cânepii, medicina populară, plante de leac şi descântec, fiinţe demonice ale torsului sau figura fierarului sacru în cultura populară maghiară.

Fiecare sintagmă este punct de plecare pentru o viitoare carte, pentru conexiuni dintre cele mai neprevăzute.

O constantă preocupare a specialiştilor din muzee este cea legată de conservarea patrimoniului. Fără tehnicile de conservare cursa contra Cronos nu poate fi câştigată. Şi fie că este vorba de restaurarea unui păretar din colecţia muzeului, de problematica restaurării unei icoane repictate, după cum ne propun Laura Troşan, respectiv Dragoş Drăgan, în consideraţiile Paulei Dora Pascu privind conservarea patrimoniului imobil sau de propunerea de conservare a monumentelor etnografice din Parcul Etnografic „Romulus Vuia" avansată de Mihaela Gropeanu, toate aceste studii întregesc imaginea unor preocupări responsabile pentru cultura populară, receptată din perspectiva timpului, un oarecare moment al veşniciei. Având sigiliul editorial al Consiliului Judeţean Cluj şi al Muzeului Etnografic al Transilvaniei, ANUARUL 2003 se înfăţişează ca o solidă etnosinteză a arealului transilvan.

■

Lucian Pintilie, regizor în rezervă

■ *Ioan-Pavel Azap*

Unul din miturile acreditate după 1989 a fost genialitatea lui Lucian Pintilie. Şi nu fără temei. Revenirea regizorului în circuitul public din România a fost precedată de legenda *Reconstituirii* (1968), film văzut - până atunci - de prea puţină lume, dar despre care se vorbea/scria, totuşi, destul mult, un posibil, în altă conjunctură, nucleu al unei (deocamdată inexistente) şcoli româneşti de film. Nici *Duminică la ora 6* (1965), debutul său în cinematografie, nu era de lepădat, dimpotrivă. În plus, Lucian Pintilie avea aura expatriatului, a celui care monta teatru şi operă în occident şi căruia i se interzisese *De ce trag clopotele, Mitică?* (1979). Era, alături de Liviu Ciulei, unul dintre autenticii regizorii de film distrus de sistemul din România. Nimeni nu se întreba de ce nu reuşeşte să facă film în străinătate (cu excepţia *Salonului nr. 6*, 1973, adaptare liberă după Cehov, turnat în Iugoslavia), asemeni lui, să zicem, pentru a ne rezuma la câţiva regizori din est, Milos Forman, Roman Polanski sau Andrei Mihalkov-Koncealovski! De altfel, atunci, aproape toţi eram convinşi că numai lipsa de libertate îi împiedică pe marii noştri regizori să-şi dea măsura adevăratului lor talent, pentru că altfel...

Şi iată că această libertate a venit, iar dezamăgirile au curs gârlă. (Şi pentru primii ani de după revoluţie nici nu poate fi măcar invocată lipsa banilor, sărăcia de mai târziu - în ultimă instanţă efect şi nu cauză a lipsei de talent.) Nici Daneliuc, nici Piţa, nici Veroiu, nici Nicolaescu - pentru a pomeni câteva nume mai cunoscute - nu s-au ridicat măcar la nivelul filmelor anterioare, realizate sub dictatură. Un singur regizor din "vechea gardă" a reuşit să se autodepăşească: Nicolae Mărgineanu cu *Priveşte înainte cu mânie*, pe un scenariu de Petre Sălcudeanu (cu un final care la momentul respectiv, 1993, părea uşor exagerat, forţat - asasinarea muncitorului şomer cu vocaţie de lider sindical interpretat de Remus Mărgineanu -, dar care s-a dovedit a fi premonitoriu). În ultimii 14 ani, debutanţii (nici aceştia toţi, evident) au fost cei care au revigorat, atât cât li s-a permis de către "monştrii (mai mult sau mai puţin) sacri", filmul românesc: Nae Caranfil, Valeriu Drăguşanu, Radu Mihăileanu, Radu Nicoară, Laurenţiu Damian, Marius Şopterean, Bogdan Dumitrescu, Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Radu Muntean - şi lista rămâne (nu foarte mult) deschisă.

Din păcate, nici Pintilie nu a confirmat aşteptările - prea marile aşteptări -, în ciuda succesului înregistrat în occident, îndeosebi în Franţa. Încă de la primul film postrevoluţionar, *Balanţa* (1992), se poate observa limitarea regizorului la subiecte cu miză mică, de interes imediat, evenimenţiale, conjuncturale. Nici un spectator sau critic onest nu poate să nu recunoască, azi, că *Balanţa* este un film datat, prăfuit. Cum şi mai datat este *Prea târziu* (1996), cum ostetativ-mizerabilist este *Terminus Paradis* (1998), după cum greu de înţeles – cel puţin din punct de vedere strict "meşteşugăresc", al regizorului ca autor al filmului ca produs cultural - este *După-amiaza unui torţionar* (2000). Sigurul titlu care îl depăşeşte, în sensul bun, pe Lucian Pintilei - cel de după '90, fără a egala măcar *Reconstituirea* - este *O vară de neuitat* (1994), poate tocmai pentru faptul că, deşi tratează tot tare ale societăţii contemporane, eterne de altfel - şovinism, intoleranţă etc., acţiunea, plasată la începutul secolului 20 (şi, probabil, şi forţa prozei lui Petru Dumitriu), îl impiedică să circumscrie totul unui spaţiu/timp strict delimitate, respectiv România, şi, implicit, să rateze prea uşor. Dar şi acest film este "grevat" de stilul de filmare rece, distant, ostentativ neutru, fără nici un fel implicare afectivă. De altfel, aceasta cred că este marea lipsă, "tumoarea" de care suferă Pintilie: regizorul nu-şi iubeşte personajele, nu-şi iubeşte filmele (ceea ce nu înseamnă neapărat că le urăşte), nu se iubeşte nici (măcar) pe sine. Îşi iubeşte, spune el, ţara, şi toate filmele lui sunt născute din această suferinţă. Fără nici o umbră de răutate sau de ironie, dar ar fi fost, poate, mai bine să nu-şi iubească atât (şi în acest fel) ţara: am fi pierdut un patriot, dar am fi câştigat un regizor. Şi mă gândesc aici la un superb, extraordinar scenariu al lui Lucian Pintilie (citit în urmă cu mai bine de zece ani în *Secolul XX*, apărut ulterior şi în volum), după *Colonia penitenciară* a lui Kafka. Este scenariul care, odată transpus pe peliculă, ar putea să-l "reabiliteze" pe Pintilie ca regizor de film cu adevărat mare. Altfel, riscă să rămână autorul unui singur film genial: *Reconstituirea*.

În sfârşit, ajungând la *Niki Ardelean, colonel în rezervă*, pretextul rândurilor de până acum, trebuie spus că filmul reprezintă o cotitură în opera lui Pintilie: regizorul a trecut de la faza de a nu-şi iubi personajele, filmul, la aceea de a-i fi indiferente, ceea ce, să recunoaştem, este un pas înainte. Este cel mai rotund, cel mai fluid, cel mai puţin ostentativ film al său (repet, este vorba de cea de a doua perioadă de creaţie a lui Pintilei, cea de după 1989). Scenariul lui Cristi Puiu (de la al cărui debut, *Marfa şi banii*, au trecut, iată, patru ani, fără a fi urmat, din păcate, de un al doilea film) şi al lui Răzvan Rădulescu contribuie din plin la acest fapt. Încăput pe alte mâini (ale lui Cristi Puiu, de exemplu, care este şi scenaristul propriului film) ar fi putut să fie o mică bijuterie, o capodoperă "minoră", discretă, de genul celor semnate cândva de Jiri Menzel sau de Milos Forman (cel din perioada cehă). Avem de-a face cu un film "de cameră", cu foarte puţine exterioare, accentul fiind pus pe relaţia dintre personaje, îndeosebi dintre Niki Ardelean (Victor Rebengiuc) şi cumnatul acestuia, Florian (Răzvan Vasilescu). După moartea accidentală a fiul său, Niki, colonel (de armată, precizare necesară) în rezervă, trăieşte drama destrămării familiei: fiica, Angela (Dorina Chiriac) şi ginerele (Şerban Pavlu) se pregătesc să emigreze în Statele Unite. Şi, ca şi cum nu ar fi de ajuns, cumnatul său, inepuizabilul şi atoateştiutorul Florian, alintat de toată lumea Flo (cu excepţia colonelului, care i se adresează excesiv de politicos cu "dumneavoastră" şi cu "domnule Florian", în timp ce grobianul Flo îl tutuieşte de-i merg fulgii), se insinuează tot mai mult în viaţa lui, distrugându-i cu voluptate micul univers domestic, măruntele idealuri, convingerile nevinovate, fragilul echilibru familial. Flo(rian) îi uzurpă până şi calitatea de tată, trecând pe primul loc în "top"-ul Angelei (ni se sugerează chiar o relaţie defel platonică cu zglobia noră). Ce poate să facă, cum poate reacţiona la toate acestea fragilul, nevinovatul, candidul Niki (interpretat magistral de Victor Rebengiuc)? Suportând cu stoicism capriciile cumnatului - prototip al mediocrităţii agresive, al prostiei cu ştaif, al adaptabilului profesionist, lipsit de convingeri proprii sau de idealuri, suficient sieşi. Asta până în clipa în care, punând cap la cap, ca într-un puzzle, micile "răutăţi" ale lui Flo, docilul Niki îşi iese din matcă şi, nici mai mult nici mai puţin, îl omoară. Un final aparent neaşteptat, dar justificat dramaturgic, un fals happy-end, pentru că, în fapt, cel mai adesea, omul rămâne prizonierul conformismului, al automatismelor (reflexelor) impuse, condiţionate de micii torţionari, de acei dictatori în faşă întâlniţi (dar cel mai adesea nebăgaţi în seamă) la tot pasul. Din păcate, filmul este mai bun când îl povesteşti decât când îl vezi. Ne izbim şi aici de aceeaşi excesivă austeritate a mizanscenei, de aceeaşi amintită mai sus răceală a discursului regizoral, filmic, de lipsa de încredere în spectator (ca să nu o numim dispreţ). În ciuda rigorii tehnice cu care lucrează Pintilie, sunt secvenţe în plus (care dacă ar fi lipsit ar fi îmbogăţit filmul), cum ar fi secvenţa de *post coitum* dintre Dorina Chiriac şi Şerban Pavlu, absolut gratuită, nici erotică, nici (măcar) pornografică.

Despre interpretare, cuvinte (aproape) numai de bine: Coca Bloos reuşeşte să salveze de la ridicol un personaj condamnat din start (soţia lui Niki); Dorina Chiriac - incendiară cel mai adesea, uşor crispată, falsă uneori; Şerban Pavlu - corect, ţeapăn, rigid, în tonul obişnuit al interpretării sale; şi tot în tonul obişnuit Răzvan Vasilescu - histrionic şi cabotin (cel mai adesea în exces). Cel care duce cu adevărat filmul în spate este Victor Rebengiuc, care egalează performanţa lui Dorel Vişan din *Senatorul melcilor* (îndatorându-şi fiecare regizorul): aceea de a salva, aproape, filmul. Dar nu actorii legitimează regizorii, ci filmele. ■

Despre simţul măsurii într-o lume în derivă

■ *Ciprian Lupşe*

NICOLAE KALLÓS
Crâmpei de viaţă din secolul XX. Un dialog despre evreitate, holocaust şi comunism ca experienţe personale
consemnat de Sandu Frunză
Iaşi, Editura Fundaţiei AXIS, 2003

Trei planuri trebuie dintru început urmărite în diacronia lor, ca tot atâtea niveluri de conturare şi devenire a personalităţii, respectiv a istoriei individuale, proprii subiectului acestui interviu, profesorul universitar Nicolae Kallós (unul din supravieţuitorii lagărului Buchenwald), pentru ca apetenţa cititorului *vis-à-vis* de o lectură fluidă, circulară unor tot atâtea subiecte centrale – evreitate, holocaust, comunism –, să poată fi satisfăcută. Originile – etnică şi topografică –, experienţa traumatizantă a violenţei inutile, iraţionale, speranţa iluzorie a unui nou început ne sunt prezentate ca domenii de referinţă pentru trecutul recent al evreităţii central şi sud-est europene.

Realizat în noiembrie 2001, când Nicolae Kallós împlinea 75 de ani, cu concursul direct al domnului Sandu Frunză, interviul, dealtfel un veritabil dialog, parcurge o serie de teme în vederea demitizării lor, sau cel puţin cu scopul nedeclarat, dar intrinsec discursului, al clarificării unor aspecte "sensibile" ce tind constant să devină sarea şi piperul discuţiilor neacademice purtate între amatori, şi care şi-au câştigat în timp statutul de loc comun în sfera culturii generale a unora dintre aceştia.

Prima jumătate a secolului trecut găseşte comunitatea evreiască de pe teritoriul României divizată în ortodoxie (comunitatea sefaradă, de origine spaniolă), comunitatea *status quo* şi mişcarea neologă (de rit occidental, reformatoare, activă mai ales pe teritoriile de atunci ale Germaniei şi Austro-Ungariei). Cum putem interpreta această segmentare, mai ales la acea vreme, când nuanţele cultului iudaic devin semnificative pentru relaţiile comunităţii ebraice cu propriile tradiţii? Ca secularizare sau, dimpotrivă, ca modernizare a cultului iudaic? Conform profesorului Kallós se impune un relativism prudent: avantajele acestui proces, declanşat de mişcarea neologă, sunt evidente; nu se întâmplase atunci pentru prima oară în istorie ca trecerea la utilizarea limbilor vernaculare să facă accesibilă maselor cultura scrisă a grupului etnic ce le reprezenta (fie aceasta văzută şi numai sub forma predicii religioase, cum este cazul aici). De altă parte este incontestabil că riscurile presupuse de orice acţiune reformatoare se reflectă în abandonul unor reguli şi precepte.

Mărturia profesorului Kallós continuă cu ilustrarea unor aspecte cotidiene ale manifestării sacrului în civilizaţia ebraică: "sinagogă, măcelării rituale, cimitire... Tăierile rituale de găini, gâşte... regulamentele prescrise pentru pregătirea mâncării" etc. În tot acest amalgam de activităţi, pe care se grefează problemele de cult, familia Kallós recurge la arbitrajul ortodox. Perspectiva narativă curentă porneşte din interiorul unei comunităţi cvasiautarhice, suficient de opacă la orice intruziuni exterioare. Constatăm că relaţiile fireşti dintre şi din cadrul comunităţilor evreieşti, în speţă din perimetrul balcanic şi, mai general, sud-est european, trimit cu gândul la încă neinventata pe atunci sintagmă care defineşte omonim întreaga problematică a ceea ce în prezent se înţelege prin *sat global.*

Discuţia asupra unei percepţii corectate (sic!) a imaginii evreilor deschide posibilitatea demitizării unor clişee care au constituit baza generală pentru antisemitism. Uşor de reţinut, acestea au fost asimilate rapid şi utilizate fără discernământ de anumite forţe interesate. La o analiză, fie ea numai de o relativă profunzime, acuzaţia de import din Rusia şi de propagandă a bolşevismului, adusă evreilor, nu se susţine: chiar supraevaluând numărul membrilor Partidului Comunist din ilegalitate (de la membrii propriu-zişi, în număr de cel mult o mie, la un total de 20000, împreună cu simpatizanţii, evrei şi ne-evrei), comuniştii evrei, statistic vorbind, aveau o pondere derizorie în raport cu totalul populaţiei României, de 15-16 milioane. "Evreii sunt bogaţi...". Lipsiţi de dreptul posesiei pământului evreii se reprofilează pe comerţ; mulţi reuşesc, dar şi mai mulţi – sute de mii – trăiesc într-o mizerie crasă, nereuşind în pofida statutului profesional să îşi asigure un minim decent de trai. Evreii sunt suspectaţi de complot la revolta din 1907; însă, lipsiţi prin lege de proprietatea asupra pământului, puţini au fost interesaţi şi atraşi să participe.

Se remarcă mai departe problema existenţei în mediul social al tânărului Nicolae Kallós a unui gen de neîncredere reciprocă care grevează cadrul relaţiilor evrei/ne-evrei, situaţie întreţinută peste generaţii, de o parte şi de alta, prin educaţie. Ca un potenţial mecanism de apărare, achiziţionat în timp drept urmare a unor experienţe neplăcute la contactul cu ne-evreii, în arealul evreităţii sud-est şi central europene apare aşa-numitul "spirit de ghetou", a cărui asumare de către comunitatea evreiască locală a fost posibilă numai în paralel cu alte două procese, de introvertire şi de autarhizare a acesteia, procese ce s-au finalizat cu refuzul vieţii sociale exterioare.

Această "închistare" cu rol defensiv face ca la începuturile "uşoare" ale antisemitismului în Ardealul aparţinător pe atunci de Ungaria (presă, propagandă explicită sau mascată, invective), pericolul să nu fie sesizat imediat. În contextul dat, evreii de rând şi chiar personalităţi de seamă ale vieţii culturale, precum un Elie Wiesel la Sighet, se simt oarecum la adăpost de violenţă. Mai mult, după epuizarea evenimentelor, incapacitatea populaţiei ne-evreieşti de a înţelege tragedia din lagăre pare să fie o reacţie de neîncredere similară celei anterior încercate de evrei la aflarea veştilor despre discriminările şi acţiunile antisemite în forţă din centrul Europei. (Absurdul acestei situaţii particulare ar da satisfacţie, din punct de vedere strict semiologic, desigur, anticului Gorgias, autorul unei renumite "trileme".)

Din experienţa traumatizantă a lagărului, ca o încercare de reacţie la violenţă, sunt de reţinut acţiunile de selectare a tineretului (!), în vederea protejării, de către comitetul comunist ilegal. Totuşi, demersul acesta, în aparenţă un umanism profund, nu poate eluda chestionarea din punct de vedere etic. Practica aminteşte de modul în care, cu mai bine de două milenii în urmă, Platon înţelegea să folosească ingineria socială pentru a-şi pune în aplicare planul său de cetate ideală. Comuniştii, în ilegalitatea lor, urmau acelaşi deziderat. Noua societate ce urma să fie întemeiată pentru omul nou avea nevoie de minţi tinere, deschise oricărui proces formativ. Războiul, distrugător de valori, principii, cutume a creat un vid axiologic de care, încercând să profite, se folosesc nu numai organizaţiile laice ci şi structurile religioase – precum la Cluj biserica reformată –, care după încetarea ostilităţilor s-au lansat într-o amplă mişcare de prozelitism. Colateral evenimentelor reale din lagăr, se simte nevoia "igienizării" memoriei de intruziunile indezirabilei (aici) ficţiuni. Interviul dezmembrează anumite mitologii personale cu nuanţe melodramatice, privitoare la relaţii interumane specifice condiţiilor spaţiului concentraţionar, relaţii care în varianta deturnată s-ar fi stabilit între viitorii profesori Nicolae Kallós şi Gall Erno. Mitologia în cauză îi conferea celui de-al doilea un rol "apotropaic" într-o fictivă situaţie limită care îl privea direct pe primul, anume practica exterminării fizice a celor inapţi de muncă.

După război comunitatea evreiască din România se regăseşte practic scindată. O mică parte, crezând sincer în idealul internaţionalismului, se implică în politică. Aşa se face că ia naştere o nouă mitologie conform căreia în anii '50 majoritatea funcţiilor importante au fost monopolizate de comuniştii evrei. Nuanţarea problemei duce la rezolvarea ei: mult mai mulţi evrei manifestau neîncredere faţă de noul regim, de aceea au preferat să emigreze. În plus naţional-comunismul a schimbat curând raportul de forţe.

Problema alienării contemporane a filosofiei, deşi abordată de profesorul Nicolae Kallós la nivelul simţului comun, este tranşată de acesta arătând că filosofia prezentului în România suferă de ceea ce s-ar putea numi reticenţa înscrierii "într-o matcă naturală". Filosofia românească pare-se că refuză să devină cu adevărat actuală. Ea abandonează total unele teme şi conferă altora de import un ascendent mai mult sau mai puţin justificat.

Pentru cei interesaţi, găsim tot aici o serie de picanterii printre care afacerea destituirii lui Blaga şi mitologiile aferente, "vânătoarea" despăgubirilor evreieşti (o escrocherie 'albă' specifică epocii postbelice caracterizată prin explozia serviciilor şi hipertrofierea futilităţii mercantile).

Sub un aspect exterior discursului stilul narativ este similar aceluia întâlnit în *Cel mai iubit dintre pământeni* al lui Marin Preda. Dar dacă în cazul lui Preda lungile pasaje descriptive reprezintă o mărturie romanţată (pe atunci singura formă receptă de a face publice unele adevăruri incomode), aici întâmpinăm o situaţie asimilabilă sferei intertextualităţii: discursul-text "citeşte" realităţi istorice aparţinătoare trecutului recent. Se decelează astfel statutul de document istoric al interviului, document ce ar putea, la rigoare, suscita interesul cercetătorilor întru istorie orală.

Încheierea, fapt specific oricărui interviu, îi revine intervievatului. În propriile cuvinte Nicolae Kallós ne prezintă reţeta personală împotriva alienării: cultivarea *simţului măsurii* "în viaţă, în comportament, în exerciţiile intelectuale". Prin aceasta, credem noi, a realizat într-o formă actualizată, poate fără să-şi dea seama – în pofida unei intenţii constant şi conştient orientate în acest sens (filosofic şi ideologic) – mult râvnita de către cei vechi *ataraxía*.

■

Discernământ şi dezinvoltură

■ *Adrian Ţion*

ARGENTINA TĂTARU
Colecţia de erori
Cluj-Napoca, Editura Fundaţiei Alfa, 2003

Respingând energic reţetele calofile şi tentaţia mistificărilor ludice, Argentina Tătaru plonjează curajos şi firesc, încă de la începutul drumului ei poetic, într-un lirism dens, tensionat, întemeiat pe forţa de persuasiune a limbajului dezinhibat, a cărui deschidere exclude edulcorările. Tonalitatea discursului se arată a fi mai degrabă severă, când nu e muşcător ironică, atitudinea de extremă exigenţă în faţa cuvântului orientează transmiterea trăirilor eului interpret spre o ideatică sobră, ermetizantă în aparaenţă, ameninţată de o anume glacialitate involuntară. În ciuda acestor coordonate uşor sesizabile, poeziile din volumul *Colecţia de erori* sunt mai mult nişte puseuri lirice în egală măsură concentrate şi fragile – dar de o fragilitate inatacabilă - , luate în stăpânire ca veritabile spaţii de limpezire a încărcăturii emoţionale.

Pe parcursul lecturii, şocul întreţinut un timp de intruziunea lexicului ştiinţific (în speţă medical) este detronat treptat de vigoarea imaginilor construite, nu de puţine ori chiar cu aceşti termeni. Poeta operează adevărate „vivisecţii" în magma diformă a cotidianului, obţinând un „colaj propedeutic" discret, original. Sintagmele actualităţii („talk-show-uri livide", „reţetă compensată") sunt înşirate letargic, persiflant în consonanţă cu viziunile maladive pe care le acoperă în mod cinic. Din „grimasele cicatricelor", „cioburi de îndoieli", „dejecţii cotidiene", „anomalii purulente" se conturează chipul hidos, ca un monstru, al realului. Limbajul sfidător la adresa armonizării întregului e ascuţit pe polizorul ironiei amare şi al luciditătii grave. Viziunile groteşti, caricaturale alcătuiesc un univers decrepit, în dezagregare liberă. Stresul acumulat, lipsa de sens, diformităţile, vidul sufletesc, imperfecţiunile creatului vizează dezechilibrul interior al fiinţei şi aparitia depresiei. Enunţuri de un cinism sticlos frisonează sensibilitatea eului liric dezorientat: „în gropile acestei ere/ Locuri nefinisate/ pline de goluri strălucitoare" *(Recentralizare)*. Imaginile tăşnesc tăios dintr-o inspirată şi particulară ferocitate a expresiei: „capilarele confuziei", „deasupra inflorescenţelor/ un stol de poluări", „un şuvoi entropic de disperări", „sentimente carbonizate în furnale isterice". Din poznaş şi hâtru reporter al banalului cotidian *(Romstress)*, eul liric se transformă în necruţător interpret al lumii înconjurătoare. Tema centrală a volumului nu pare a fi neapărat legată de „colecţia de erori", deşi simpla enumerare a acestora induce dezamărire şi neîncredere, cât de necesitatea de a deplânge, la un nivel superior al paradigmelor poetizării, existenţa împovărătoare a exterioarelor golite de interioare. Referirile la acest motiv asumat şi prelucrat liric sunt multe: „fălcile realului ca o menghină/ sufocă cadenţa miezurilor"; alte indicii ale sentimentului înstrăinării sunt trecute printr-un dispreţ reţinut, rece, ca înregistrarea dramatică în inventarul afectelor a acestor „fâşii de canonice goluri" ce „împodobeau ultima noapte în cimitirul genetic". Simţindu-se captiv, neajutorat în ghiarele golului existenţial, eul liric se abandonează dezolării, consimţind la „oboseala de a inventa sensuri". Marginalizat, erosul îmbracă formele camuflării: „un câmp de amintiri înfloreşte/ singuratic şi tandru/ precum oaza iubirii în conspiraţia de dureri" *(Combinări de 2 luate câte 1)*.

Dovedind maturitate artistică şi discernământ în alegerea mijlocelor poetice adecvate temperamentului său, Argentina Tătaru se face stăpână încă de la primul volum pe o structură lirică de mare fineţe, dar şi extrem de îngustă ca bază de explorare tematică, izbutind, prin dezinvoltură şi sensibilitate, să dea coerenţă şi strălucire rupturilor textuale experimentate în poezia practicată în prezent. ■

Un ins şi ficţiunile sale

■ *Corneliu Vasile*

GABRIEL CHIFU
Bastonul de orb. Poeme
Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 2003

Poetul a mai scris volume de versuri şi romane, trei fiind premiate de Uniunea Scriitorilor: *Sălcj în inimă* (1976), *Maratonul învinşilor* (1997) şi *La maginea lui Dumnezeu* (1998). Conduce Filiala Craiova a U. S. şi revista "Ramuri".

Cartea are un moto luat din Psalmi şi sugerează aspiraţia spre un scris convingător ("înfricoşător şi admirabil"), care să prezinte cu exactitate domeniul vizat ("toate mădularele..."), ceea ce volumul reuşeşte. Deşi autorul nu utilizează majusculele, vom scrie, pentru a evita confuzia cu citatele, fiecare poem cu iniţială majusculă.

Noaptea dimineaţa cimitir de zei sugerează inconştienţa şi prospeţimea începutului, în fiecare dimineaţă, prin comparaţia cu pionierul care culegea muşeţel "pentru patrie şi partid". Poetul aspiră către o limbă ideală, iar recompunerea fiinţei, după mai multe morţi suprapuse scoate la iveală o "persoană respectabilă făcută din sânge amestecat/ cu vorbe şi plastilină". *Cum intră igrasia în zid* subliniază obsesia negrului ("chiar şi sperma care tăşnea zburând fericită/ inconştientă") – starea de spirit fiind de tristeţe şi de derută. O altă imagine obsedantă este a unor plămâni mâncaţi de cancer, care îl împiedică pe poet să mai îngâne vreun cânt sau vreun cuvânt *(Filmul lipit de ochii mei)*.

Poemul care dă titlul plachetei sugerează imposibilitatea poetului de a-şi împlini dorinţa de contopire definitivă cu fiinţa iubită, fiind condamnat să trăiască astfel. Dacă în celelalte poezii abundă comparaţiile, aici se pot cita enumerări: "am dat pagină cu pagină iubirea insomnia spaima/ plictiseala delirul zădărnicia pe toate le-am încercat", sau "mă va lovi mă va doborî mă va strivi ca pe un vierme". Uneori, cuvintele sunt aglutinate, chiar şi în titlu: *Cuvântcorpcosmos (poem şi/sau eseu)*, unde poetul se prezintă ca un intermediar, care transmite doar versurile altcuiva. Tot aici face comentarii oarecum lingvistice, dar folosind imagini poetice. În cuvântul său vine chiar divinitatea, iar în final "pe pământul verbal răsare apune sufletul ca soare", ceea ce sugerează noua creaţie care se iveşte prin cuvânt.

În multe poeme este sugerată dualitatea trup-suflet sau pământ-celest, ca în *Două râuri în aceeaşi albie*. În fiinţa poetului curg "un râu de pământ şi un râu de duh". În aceeaşi notă de tristeţe şi descurajare a volumului sunt titlurile: *N-am ajuns prea departe pe drumul acesta*. Aici apare o frumoasă comparaţie a sinelui cu o furnică. Pe jos, sau mergând cu vehicule diverse, poetul nu a înaintat, ci a creat doar "câteva cuvinte improvizate" (expresie care se repetă) şterse de vânt ca scrise pe nisip. Există aici o disperare a neputinţei poetului de a-şi găsi cuvintele cu greutate, care să rămână viitorimii. *Un ins şi ficţiunile sale* este un poem structurat în patru părţi, cu tot patru comparaţii. Ficţiunea şi realitatea vin într-o concurenţă acerbă, care îl face pe poet să nu mai distingă care este o copie a celeilalte sau contrafacere. Dar tăcerea "dublurii" îl face pe poet să nu mai poată respira, ceea ce poate fi interpretat ca o presare a autorului, sau cel puţin dependenţă, de opera care devine autonomă.

Un poem interesant, de factură postmodernă, este *Poemul tatălui al fiului său şi al fiului fiului său; poemul tatălui*, în care apare ca personaj fiul poetului, ca şi datarea: "în anul 2003, primăvara" (ceea ce, la modul practic, prozaic, dă o indicaţie cititorului asupra noutăţii poemelor din placheta care apare în acelaşi an). Copiii sunt surzi la consilierea părinţilor, dorind să descopere lumea pe cont propriu şi căutând "altceva decât caută". Revine cu mici modificări: "misterul şi miracolul oamenilor au viaţa neînchipuit de scurtă". Doar tăcerea ajută, ea fiind reprezentată de o frumoasă metaforă: "o lavă ce acoperă totul".

Imagini care frizează alienarea, cu poduri care nu duc nicăieri ("malul celălalt nu există/ dincolo de pod nimic nu e"), cu câini care "aleargă spre inima sângerândă încă palpitând a unui înger" – sugerând că răul vânează umanul -, distrugerea atât a poetului, cât şi a oraşului de către "un cuvânt uriaş", prăbuşit din înalturi, toate aceste imagini terifiante apar în poemul *Oraşul meu*. O construcţie foarte reuşită despre îmbătrânirea femeii, cu tristeţea care pluteşte, înspăimântătoare în final: "uiţi să vorbeşti, uiţi să vezi şi să auzi/ devii transparentă, semeni cu aerul/ vrăbiile şi rândunelele zboară prin tine" apare în *Tristeţe pietrificată*.

În paradis se ajunge pe o scurtătură aduce în faţa cititorului altă imagine terifiantă, cu trei sute de îngeri care, odată cu noaptea, iau culoarea acesteia şi invadează oraşul, unde se simt ca acasă. Poate semnifica faptul că lumea, aşa cum este, nu merită lumina, ci penitenţa. Trupul este inferior, iar spiritul mobil, cuvântul are o forţă uriaşă, căci, spart de un elefant neatent, creează o mare roşie, care inundă totul *(Discuţii literare)*. În alt poem, *Nisa*, poetul sapă într-un loc despre care nu este sigur că e un munte, moartea, vorbirea sau "trupul lui Dumnezeu". Motivul oraşului mai apare în *Oraş sigilat în moarte*, unde imaginea este complet întunecată, sugerându-se că actualitatea nu poate accede la nivelul spiritualităţii superioare. Sunt aici şi secvenţe din sfera socialului: "minciuni pitice, bani transpiraţi, ulcere, disperări, coşmaruri./ haite de câini sălbăticiţi noaptea pe străzi întunecate şi sparte".

Poetul evoluează odată cu cartea pe care o scrie şi pe care o trăieşte ("pe măsură ce mă mişc eu în paginile ei"). El trebuie închis într-o carte purtată de patru elefanţi "trişti", "pe un drum pustiu" (*Patru elefanţi*).

Volumul de versuri *Bastonul de orb* este dominat de tristeţea poetului care îşi caută drumul, însă este permanent ameninţat de moarte. Tristeţea este sugerată de fluid, de curgere. Neînţelesul şi haosul lumii determină detaşarea fiinţei de lumea agramată, violentă, comună şi aspiraţia spre contopire (şi salvare) cu celestul, divinul, angelicul şi spiritul.

Gabriel Chifu are, fără îndoială un mod poetic sensibil şi inedit de a construi un univers liric propriu. Abundă comparaţiile şi alte imagini reuşite, care fac din plachetă o atractivă alternativă poetică. Trăieşte din plin şi comunică lectorului aspiraţiile sale către înalt, chiar sub ameninţările întunericului şi extincţiei. ■

Un roman excepţional pentru acest început de mileniu

■ *Ion Istrate*

VICTOR NICOLAE
Lupii din colivie
Oradea, Ed. Cogito, 2002

În romanul *Lupii din colivie* de Victor Nicolae, fraza de început „născătoare" de ficţiuni, este „...şi nu te mai uita înapoi!". Ruptă dintr-un context enunţiativ ca valoare imperativă, formularea ţine loc de *incipit* romanesc, de parcă Grand, funcţionarul din *Ciuma* lui Albert Camus, ar fi înţeles ceea ce nu s-a întâmplat în realitate - inutilitatea demersului său stilistic, îngăduind elegantei amazoane, ca şi iepei sale alezane, să iasă din textul său şi să se piardă pe aleile *adevărate*ale pădurii Boulogne. Recurgând iarăşi la text, gestul acesta ar fi echivalat cu sfâşierea violentă a vălului ficţiunii sub care se ascunsese sufletul mic al funcţionarului lui Camus, îngăduindu-i să vadă pentru întâia oară tragedia din jurul său, motivul real pentru care se tot împuţina grupul de prieteni are îi urmărea travaliul „artistic". Adică Oranul străbătut de ciumă, din care nimeni nu mai putea fugi, din care, altfel decât prin voinţa destinului, nimeni nu se mai putea salva. Raportarea artistului la uneltele artei sale implică astfel, în cazul acestui roman românesc, o altă perspectivă asupra universului ficţional, un mod diferit de a vedea rosturile literaturii.

„Cravaşat" de vorbele aspre ale lui nea Tăsică, fostul său antrenor, personajul principal – ajuns, între timp, cercetător într-un institut cu profil medical – ne întâmpină într-o ipostază juvenilă, din vremea în care aştepta cu sufletul la gură startul unei curse pe viaţă şi pe moarte. „Cine fuge mai repede, Ahile sau broasca ţestoasă?" – ajunge să se întrebe personajul în chiar momentul startului, pulverizând, prin chiar această îndoială, întreaga mitografie a progresului permanent, care a învenit cultura europeană de la enciclopediştii încoace. La ce slujeşte, de fapt, să fugi mai repede decât altcineva? Desigur, se pot aduce destule argumente în favoarea acestei idei, aceea că e bine, e nobil să fugi mai repede decât alţii, se încumetă să raţioneze personajul, numai că vorbele sforăitoare ale lui nea Tăsică sună prea tare a gol, se arată desprinse prea evident dintr-un decalog triumfalist. Ce înseamnă să fugă mai repede? Nu cumva totul se reduce la a crede în ideea de progres permanent, în fantasma, de atâtea ori contestată de istorie, a unei apoteoze spre care ne-am îndrepta cu toţii? A evaluat cineva cât de rău a făcut lumii nădejdea, prin nimic justificată, a unui viitor edenic? Au crezut în aşa ceva enciclopediştii, când vorbeau despre „bunul sălbatic". La o atare perspectivă au făcut apel justiţiarii Revoluţiei Franceze atunci când au instaurat Te - roarea. Dintr-un atare unghi îşi justificau, ca finalitate a istoriei, delirul politic naziştii, imaginând gazarea a milioane de oameni. Din perspectiva unui „viitor luminos" curge ideea marxistă a luptei de clasă, ca rău ontologic, motivând Gulagul, canalele ruseşti şi româneşti, perspectiva holocaustului nuclear. Blocat în starturi, incapabil de sprintul care l-ar fi înşurubat în buclucaşa spirală, cu profil de ADN, a dezvoltării hegheliene, sufletul personajului lui Victor Nicolae, din tulburătorul roman *Lupii din colivie*, nu poate să nu privească înapoi.

Dar ce se vede acolo? Viaţa de zi cu zi a posesorilor de Dacii şi de tichete colorate în baza cărora îşi puteau cumpăra câte un pui şi o fleică lunar, toţi înadraţi în „câmpul muncii", cu problemele lor afective, sexuale, de spaţiu locativ şi de spaţiu moral, prinşi în hora drăcească a unei lupte pentru supravieţuire care nu însemna doar agonisirea hranei zilnice, dar şi suita de tentative de prezervare a unei identităţi ultragiate, pătate, sfâşiate. Un univers cu graniţe închise şi cu concedii prin sindicat, cu masa la cantine murdare şi cu improbabile excursii de o zi la Varna care, atunci când aveau loc, îţi puteau prilejui întrezărirea premonitoare a epavei de la Costineşti, carcasă ruginită ce purtase cândva un nume tulburător, *Evanghelia*. Numai că „vestea cea bună" eşuase pe mal, puţinii înotători care îşi puteau permite îndrăzneala de a o vizita având şansa de a auzi, de pe puntea sa calcinată doar mugetul sinistru al mării, clocotitoarea succesiune de *corsi e ricorsi* pe care o ritmau valurile, ca pe o permanentă şi neobosită contestare a marşului universal spre perfecţiune. O lume în care competiţia pentru producerea unui nou medicament, faimosul andreiak, capătă forme monstruoase, implicând prestigii, fişe de cadre, mezalianţe, neaoşa turnătorie, toate pe măsura unor personalităţi deformate monstruos, incapabile de firesc şi de seninătate. Evocate aluvionar, urmând meandrele memoriei afective, toate aceste fotograme mişcate nu slujesc însă unei descrieri de cadru, în dulcea tradiţie a realismului obiectiv, reflectând lumea, ci se acumulează stihial, ameninţător, insinuând sentimentul de iminenţă a ruperii echilibrului sufletesc, de plonjare în patologic. Romanul *Lupii din colivie*, de Victor Nicolae, interzis de cenzură în 1987, dar reţinut conform altor exigenţe la început de mileniu, departe de a se constitui într-o panoramă a acelui „bâlci al deşertăciunilor" care era societatea românească din ultimii ani ai totalitarismului comunist, inevitabil plictisitoare prin caracterul său de proces-verbal, cum am văzut că se întâmplă adesea în cazul literaturii „de sertar", se izolează într-o surprinzătoare originalitate. Sub aspect naratologic, nu morfologia faptelor enumerate mai sus contează, ci fantasmele sufleteşti pe care le generează. Iar pe acestea relatorul se vede nevoit să le înfrunte într-o luptă inegală, fără garanţia succesului, cu o disperare rece. Astfel încât fiecare depăşire a crizei, înţeleasă ca un moment de delir, reprezintă şi o victorie asupra „lupilor" albaştri adunaţi în colivia pieptului, a acelei haite năpraznice de imagini, chipuri şi vorbe care se întovărăşesc în intenţia de a surpa „casa" adâncă a sufletului. Din acest ultim unghi de vedere, romanul reprezintă şi o mărturie cutremurătoare despre fragilitatea condiţiei umane, un text exemplar, vorbind cu simplitate despre cât de greu e uneori să trăieşti şi să rămâi om în această lume.

Nici pe departe o construcţie facilă, scris cu pana sigură a unui romancier exersat, *Lupii din colivie* mai are o calitate care-l individualizează în cadrul prozei româneşti. Ne-am fi aşteptat, poate, dintr-o comoditate explicabilă prin alte lecturi, ca partea care priveşte spre Apus a universului imaginat de Victor Nicolae să fie mai luminoasă. Nimic din toate acestea. Sarabanda iraţională şi fantasmogorică a dezumanizării pare să se fi întins, frenetică, asupra lumii întregi. Clonarea, ingineriile genetice, variatele forme ale globalizării, dicteul automat al frazeologiilor de partid, bicepşii tumefiaţi ai armatelor care apără pacea mondială nu sunt percepuţi ca o mană cerească, nici ca aducători de fericire. Mefienţa celui păşit îl face pe relatorul-narator să nu uite că Alexander Fleming, descoperitorul penicilinei, este mult mai puţin cunoscut printre contemporani, decât Hitler şi Stalin, că, în afara unei credinţe profunde în om, în dreptul său de a trăi şi de a fi fericit, singura posibilitate de a supravieţui care îi rămâne acestuia din urmă este să se substituie lui Ghelase, falstaffianul părinte al eului gânditor, pentru care reducţia la carnal şi senzorial reprezintă unica modalitate de domolire a „lupilor" conştiinţei. Echivocă, oarecum, din acest ultim punct de vedere, soluţia „de închidere" a cărţii, prin reluarea imaginii acestuia, în calitate de unic juisor, se justifică nu numai prin pesimismul funciar al autorului.

Aproape renunţând la înscenarea epică, posibilitate despre care fuseserăm avertizaţi prin chiar *incipit*-ul *sui generis* imaginat de autor, cartea închide pe alocuri, asemenea unor cicatrici, scurte secvenţe lirice cu valoare de manifest, de parcă bolgia din care răsună n-ar fi destul de îngrozitoare:

„Până la tine mai urc o dată
în drumul meu de golgote
bat în fereastra ta
de la ultimul etaj al apocalipsei
şi mă sprijin de sângeriul unei explozii solare.
Te chem, zefirul chimic adie
Te chem, tatuajele fosnesc
Te chem, deplina armonie a securii îngheaţă
Vino
Sari pervazul de la ultimul etaj al disperării
şi nu te speria:
sub picioarele mele desculţe
se lăngeşte un petic de oxid crepuscular"

Urma sidefie a rănii, care s-ar putea redeschide spontan, dată fiind pulsaţia suferinţei, induce ideea persistenţei unor ulceraţii profunde, aproape de nesuportat, presentimentul iminenţei unui urlet existenţial devastator, în stare să pună capăt cărţii, culturii, civilizaţiei:

„...am nevoie de un îndemn
de o îmbărbătare
de un marş pionieresc, ostăşesc, orice
sunaţi trompetelor
bateţi tobelor
bateţi inimilor
răcniţi megafoanelor
numai să nu cred că este totul pierdut
că încă mă mai ţin curelele..."

Suit la bordul *Antiei Reginalda*, varianta coşmărească a *Evangheliei* eşuate la Costineşti, alături de cinicul Ghelase, creatorul şi persecutorul său moral, personajul blocat în starturi de la începutul cărţii are însă, asemenea lui Soljeniţân, revelaţia unei soluţii neaşteptate. În vreme ce nava se scufundă, trasă la fund de mulţimea jivinelor adunate în cală, el descoperă în sine calităţile neştiute ale „campionului absolut", în stare să depăşească limita lui *„înapoi"*, prin apelul la o altă instanţă. Astfel încât gestul final, echivalent cu o redescoperire a sinelui, are, în lentoarea sa, o măreţie specială. Asemenea apostolului chemat de Isus, eroul ajunge să înţeleagă că singura sa salvare constă în abandonarea *Anitei Reginalda* călcând pe ape. Cu o abilitate demnă de un mare prozator, autorul nu ne mai spune şi dacă omul acesta a ajuns la limanul mult dorit, dacă salvarea prin credinţă, despre care vorbea şi Malraux, a funcţionat. Chestiunea ţine de complexitatea şi de profunzimea raportării noastre la sacru, implicând determinări care, în ordine literară, ar fi presupus scrierea unui „alt text". Acela semnat şi tipărit de Victor Nicolae, sub titlul *Lupii din colivie*, reprezintă însă un roman excepţional, cel mai bun pe care l-am citit din 1989 încoace, pe care-l recomand cu căldură nu numai criticilor, deşi se ştie cât sunt unii dintre ei de subiectivi atunci când e vorba de formularea unor judecăţi de valoare, ci şi publicului larg, încă doritor de o literatură de calitate. Profund, autentic, tensionat, *Lupii din colivie* stă foarte bine, în raft, între *Dimineaţa pierdută* a Gabrielei Adameşteanu, şi *Ultima noapte de dragoste*, a lui Camil Petrescu. ■

Un proiect muzical

■ *Ştefan Manasia*

Volumele cu care debutează în 2003 Oleg Garaz – *Poetică muzicală în convorbiri*, apărută la Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, şi *Contraideologii muzicale*, apărută la Ed. Limes – vin nu numai ca o continuare firească şi fericită a activităţii de publicist, ci confirmă un stil Garaz, o stare de spirit Garaz. Conturează profilul distinct, aristocratic şi cultural, al unuia dintre intelectualii cei mai fini pe care îi posedă Clujul la ora aceasta.

Fineţe nu înseamnă însă blîndeţe, ironii amicale, condescendenţă, acea politicoasă amînare a verbului tăios etc.

În convorbirile sale, Oleg nu face doar *act de prezenţă* reportericească. El îşi supune interlocutorii unei tensiuni extraordinare, provoacă şi, la rîndu-i, aşteaptă să fie provocat, discută idei iar nu simple fapte, după un ceremonial particular, "garazian", al interviului, pe care Ovidiu Pecican îl sesizează în Prefaţă: "Adevăratul invitat aici nu este nicidecum interlocutorul. Acesta se dovedeşte doar fereastra prin transparenţa căreia contemplaţia ideilor şi trăirilor, a căutărilor şi identificărilor devine posibilă. Invitatul eşti tu, cititorul." Tu, cititorul, eşti invitat la un banchet în preajma muzicienilor şi muzicologilor, a filosofilor şi teoreticienilor, a poeţilor şi criticilor literari: Eduard Terényi, Cornel Ţăranu, Ruxandra Cesereanu, Virgil Mihaiu, Virgil Ciomoş, Aurel Codoban, László Ferenc, Ştefan Angi, Cornel Ţăranu, Corin Braga, Ştefan Borbély şi alţii.

Dintr-o serie de discursuri, Oleg scoate la iveală Discursul, unifică armonii diferite şi rezolvă, cu îndemînare de şahist, probleme de compoziţie... literară. Poetica sa se întrezăreşte în prezentările meticuloase şi afectuoase făcute celor chestionaţi. Dialogul său presupune ton sacadat, fierbinte, o permanentă pendulare între ofensivă şi eschivă. Poetica lui Oleg este polifonică, dialogică, puţin mistică, puţin speculativă, totuşi substanţială, vitală.

Reunind nu numai oameni în domeniu, "specialişti" cum ne place astăzi să spunem, proiectul lui Oleg avea "şansa" de a deveni o bună piesă muzeală şi atît, culegere de păreri despre, de un oarecare interes pentru viitorime. *Poetica muzicală în convorbiri* îşi asumă (şi depăşeşte) acest risc, îmbinînd didacticismul necesar cu sofistica superioară, convocînd profesioniştii şi neprofesioniştii muzicii la confesiuni şi argumentaţii în care biograficul completează nu o dată teoreticul. Muzica devine filtru revelator al unei sensibilităţi educate interdisciplinar: Ruxandra Cesereanu porneşte de la arhitectura muzicală a poemelor *The Waste Land* şi *Howl*, de T. S. Eliot şi Allan Ginsberg, Ştefan Borbély, în Postfaţă, descoperă sinonimii între muzica şi plastica românească din timpul deceniilor de comunism.

În preambulul interviului cu profesorul Virgil Ciomoş, Oleg Garaz îşi exprimă nuanţat crezul într-un sincretism luminat al lumilor spiritului, al artei cu înţelepciunea. Gîndirea aceasta eclectică, rămuroasă, totdeauna cu mai multe centre de interes este marca proprie tînărului muzicolog: "Este evident că ar trebui să ne reprezentăm *metaforicitatea* poeziei, *logicitatea* şi *conceptualitatea* filosofiei şi *muzicalitatea* sonorităţii organizate care este muzica mai degrabă în calitatea lor de *vase comunicante*, deoarece, fiind emanaţii ale conştiinţei, toate trei se intervalidează într-o continuă horă empatică, în care libera deplasare a sensurilor constituie singura justificare a valorii fiecărui domeniu în parte". *Poetica muzicală...* se consacră aici drept manifest spiritualist, pentru o artă a mişcărilor esenţiale, eterate şi deopotrivă viscerale; pentru o artă persuasivă asemenea sonurilor wagneriene şi care să-l scoată pe spectator (om) din ţiţîni, ca vorbele puternice şi necruţătoare ale lui Zarathustra; pentru o estetică a supraumanului, văzut ca altitudine a purităţii. "Hora empatică" la care ne invită Oleg nu este, aşadar, pentru leneşi, pentru cei lipsiţi de curiozitate, pentru cei care cred că ştiu tot. Exuberanţa lui Oleg pare nepotrivită chiar pentru unii dintre... melomani. Muzicologul va cere celor care – conlocutori şi cititori, convertiţi în admiratori – acceptă să-l urmeze în demersul său: curiozitate şi intransigenţă, rafinament şi precizie lingvistică, o desnudare spirituală şi biografică, pentru că:

Nu poţi vorbi, de fapt, despre muzică decît plasîndu-te în interiorul muzicii – chiar dacă asta declanşează filmul în sepia al unei memorii de diletant. Există probabil un *bildungsroman* muzical al fiecăruia dintre noi, după cum există unul biografic/narativ. Pentru că este un drog mai puternic şi mai subtil, să acceptăm invitaţia muzicală propusă de Oleg Garaz.

■

Erotism şi filosofie

■ *Virgil Stanciu*

Ca cititor pasionat de romane, ţi se întâmplă ceva mai rar să ai o revelaţie. Explicaţia constă în faptul că mizezi de obicei pe numele consacrate, fiind mai puţin dispus să investeşti timp şi efort în lectura cărţilor semnate de autori necunoscuţi. Din când în când, totuşi, din varii motive – recomandarea unui prieten la fel de pătimaş într-ale lecturii, semnalarea insistentă a criticii – mai faci câte un pas alături de făgaş, gustând şi dintr-un vin al cărui parfum nu ştii dacă este la fel de tare ca acela cu care eşti obişnuit. De multe ori abaterea de la itinerarul cunoscut se soldează cu dezamăgiri; uneori, însă, riscanta abatere de la normă îţi este răsplătită pe deplin.

Mărturisesc aici că, deşi mă consider relativ bine iniţiat în literatura britanică de azi, numele lui Alain de Botton nu-mi spunea nimic în momentul când l-am văzut lăfăindu-se pe coperta unui volumaş din eleganta colecţie "Cartea de pe noptieră" a Editurii "Humanitas". Mai mult, ca majoritatea compatrioţilor mei, probabil, am crezut o bucată de vreme că el aparţine unui prozator francez. O ieşire pe *web* mi-a lămurit parţial neclarităţile. Chiar dacă nu este francez şi locuieşte la Londra, de Botton s-a născut în Elveţia şi, ca şi prestigiosul teoretician George Steiner, mânuieşte cu egală dezinvoltură limbile franceză, engleză şi germană. Ignoranţa mea cu privire la prestaţia sa de romancier s-a dovedit a fi parţial scuzabilă, întrucât scriitorul, după acest roman de debut, *Essays in Love* (1993, titlul românesc *Eseuri de îndrăgostit*, traducere de Oana Cristescu, "Humanitas", 2003), a mai scris două, *The Romantic Movement* (*Mişcarea romantică*, 1994) şi *Kiss and Tell* (*Sărută şi povesteşte*, 1995), trecând apoi, cu arme şi bagaje, în domeniul pare-se mai congenial al 'non-ficţiunii' cu volumele *How Proust Can Change Your Life* (*Cum îţi poate schimba Proust viaţa*, 1997), *The Consolations of Philosophy* (2000) – amintind, fireşte, prin titlu de nemuritorul tom al lui Boethius şi inspirând o populară serie la Channel Four: *Philosophy: A Guide to Happiness* – iar, mai recent (2002), *The Art of Travel (Arta călătoriei).* Numitorul comun al tuturor acestor cărţi, cu o tematică altminteri foarte variată, este aplecarea autorului spre speculaţia filosofică, încadrarea experienţelor personale banale – iubirea, erotismul, lectura, contactele sociale, călătoria – în gândirea contemporană şi istoria filosofiei, extragerea valenţelor generale din experienţa unică. Romancierul declară: "Pentru mine, impulsul de a scrie vine, normal, din dorinţa de a-mi clarifica unele experienţe de viaţă problematice. [...] Când am început să scriu, eram fascinat de puterea pe care o are romanul asupra imaginaţiei. Cred că mi-a trebuit ceva timp ca să descopăr că de fapt ceea ce mă interesa nu era să scriu romane, ci eseuri. Cred că eram vag conştient de asta şi când mi-am desăvârşit prima carte. Mă pasionează să găsesc răspuns la întrebări şi cred că majoritatea romanelor se limitează să pună întrebările şi să lase restul pe seama cititorului. Pentru mine, situaţiile romaneşti sunt pur şi simplu un instrument cu ajutorul căruia pot ajunge la rădăcina lucrurilor şi evident aceasta e altceva decât ce fac romancierii." Avem aici explicaţia titlului hibrid al cărţii pe care o discutăm, ca şi a celor două nivele – epic şi filosofic – uşor discernibile în romanul *Eseuri de îndrăgostit.*

Formula aplicată de Alain de Botton nu este chiar inedită. O întâlnim, de pildă, la Michel Houellebecq sau la Milan Kundera. Ea este aceea a romanului digresiv, în care fiecare mişcare epică este urmată de o ramificare şi extrapolare a semnificaţiilor, la de Botton din punct de vedere filosofic, la Houellebecq din punct de vedere ştiinţific şi social, la Kundra, fireşte, din punct de vedere politic şi ideologic. Este ca un fel de 'branching tree' al gramaticii generative, cu deosebirea că structurile de adâncime nu mai sunt invizibile şi implicate, ci etalate ordonat. Trama epică a romanului *Eseuri de îndrăgostit* este de o simplitate cum nu găseşti decât în viaţa adevărată. Este o structură narativă de tipul mult ironizat 'un băiat cunoaşte o fată'. Naratorul povesteşte o mică idilă ce l-a apropiat, temporar, de o femeie frumoasă şi rafinată, Chloe – aluzile mitologice sunt numeroase, de la Daphnis şi Chloe la Cupidon şi Venus - , cunoscută într-un avion, de care se va îndrăgosti, care îl va iubi la rândul şi în felul ei, împreună cu care va trăi momente de neuitat, dar căreia îi va descoperi treptat imperfecţiunile şi de care se va îndepărta, pentru a fi, în final, înşelat de ea cu prietenul său cel mai bun şi părăsit. După ce contemplă sinuciderea, naratorul nenumit preferă, în final, să tragă "Învăţămintele iubirii". Toate acestea într-un decor modern, exploatat simetric: zboruri internaţionale (protagoniştii făcând, indubitabil, parte din *jet-set*-ul internaţional), Parisul grădinilor şi al muzeelor, Londra cu Hyde Park, Camden Town şi Fulham Road. Ceea ce face Alain de Botton, într-un sens, este să coboare filosofia din sferele metafizicii pe pământ şi să o aplice la viaţa cotidiană, demonstrând cum îţi poate aduce consolare, înţelegere, resemnare, fericire sau exaltare, cu alte cuvinte tot registrul de sentimente asociat de obicei cu intensitatea iubirii. Nu numai sentimentele, ci şi sexul sau erotismul sunt compatibile cu meditaţia filosofică, naratorul fiind, de fapt, incapabil de a stopa, fie şi temporar, funcţia raţiocinantă a minţii: "Puţine lucruri pot fi atât de antitetice ca sexul şi gândirea. Sexul este produsul trupului, este nereflexiv, dionisiac şi imediat, o eliberare de constrângerile raţionalului, o soluţionare extatică a dorinţei fizice. Prin comparaţie, gândirea pare aproape o boală, o nevoie patologică de a impune ordinea, un simbol al incapacităţii melancolice a minţii de a se supune fluxului. Pentru mine, a gândi în timpul actului sexual înseamnă a încălca o lege fundamentală a acestuia, a mă face vinovat de o incapacitate blestemată de a păstra măcar acest domeniu pentru iresponsabilitatea dinaintea alungării din rai. Dar aveam oare de ales?" (p. 49) Să nu se înţeleagă cumva că proza din *Eseuri de îndrăgostit* are în ea ceva din ariditatea abstractă a prelegerilor filosofice. Cartea scânteiază de umor şi este scrisă alert, episoadele romantice fiind narate cu graţie şi pasajele filosofice captivante în sine, prin faptul că sunt extrase din magma cotidianului. Intelectualismul diascursului nu este cea de pe urmă calitate a acestui roman. Protagoniştii sunt rafinaţi consumatori de literatură şi artă şi se învârt prin medii artistice, iar conexiunile de care este capabil de Botton vor surprinde pe mulţi. Iată, de pildă, teoria 'briciului lui Ockham' aplicată la iubire: "Urăsc să n-am încotro decât să risc iubindu-te aşa". Sau, ştiaţi că în fiecare relaţie amoroasă există un element marxist? În capitolul "Dragoste sau liberalism" de Botton ne demonstrează că intoleranţa din iubire seamănă cu cea a marxism-leninismului sau a naţional-socialismului. Pentru explicarea fiecărei noi faze din relaţia dintre amorezi sunt puse la lucru teoria probabilităţii, teoria predestinării, teoriile limbajului, definiţiile frumuseţii, de la Platon, Marsillio Ficino şi Leon Battista Alberti până la Kant, Baudelaire sau Stendhal. Întrebarea ce li se pune cel mai des îndrăgostiţilor, 'Ce vezi la ea?', prilejuieşte un doct excurs în istoria filosofiei, pe firul diferenţei dintre aparenţă şi realitate. Enumerările pot continua. Frapează structurarea materialului – a acestui melanj epico-filosofic – pe capitole cu titluri de rezonanţă mai curând filosofică, precum "Minte şi trup", "Dragoste sau liberalism", "Subtextul seducţiei", "Terorism romantic", "Psihofatalism" etc., fiecare capitol fiind, cu adevărat, un eseu, aşa cum promite titlul. În cadrul capitolelor, paragrafele sunt numerotate, ca într-un tratat ştiinţific, şi ilustrate cu nenumărate grafice şi desene, printre care diagrama iluziei Muller-Lyer şi raţuşca-iepure a lui Wittgenstein.

Romanul *Eseuri de îndrăgostit*, înscris în tradiţia bogată a romanului filosofic, de la Longlos la Yourcenar sau Camil Petrescu, este o carte ce reuşeşte să satisfacă atât apetitul pentru poveste, cât şi cel pentru reflecţie filosofică. Traducătoarea, Oana Cristescu, s-a priceput să treacă fără stridenţe de la un registru la celălalt, oferindu-ne o versiune românească fluentă şi expresivă. Am dori ca Alain de Botton să revină la ficţiune, după ce ne-a prilejuit trăirea unei experienţe epico-filosofice dintre cele mai stimulatoare. ■

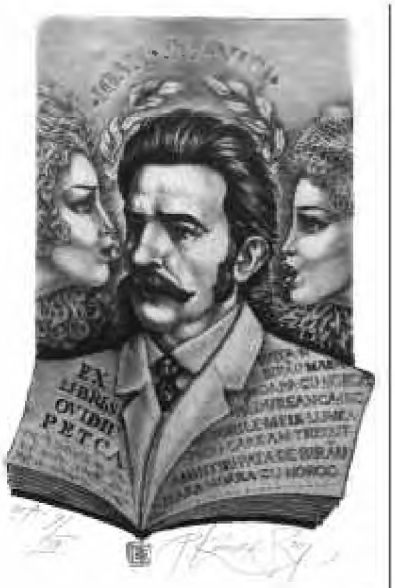
Ioan Slavici şi mişcarea literară a *Tribunei* arădene (1897-1912)

■ *Mircea Popa*

Deşi *Tribuna* de la Sibiu (1884-1903) n-a fost un organ literar propriu-zis, rolul său în viaţa culturală a Transilvaniei este unul major. Este una din trăsăturile vieţii literare din această provincie ca organele de presă să fie în acelaşi timp centre ale vieţii politice, ideologice, dar şi literare. În Transilvania artisticul nu se disociază multă vreme de cultural, etnicul de estetic, alcătuind o lungă perioadă de timp feţele aceleiaşi probleme. Aşa s-a întâmplat cu *Foaia pentru minte*, aşa cu *Tribuna* şi *Telegraful român*. Toate aceste ziare au avut şi o mişcare literară adecvată, lansând şi afirmând scriitori. Reviste literare specializate sunt puţine şi nu reuşesc să dăinuie mult, tocmai datorită acestei ambianţe specifice de care vorbeam. În Transilvania literatura nu are forţă, căutare, decât dacă slujeşte un ideal politic, naţional. Adresându-se unui public larg şi diversificat marile cotidiene transilvane îndeplinesc cu toate o funcţie dublă: politică şi literară, iar literatura nu se emancipează multă vreme din contextul unor preocupări cărturăreşti mai largi: filologice, istorie, culturale. Chiar *Familia*, prima revistă cu adevărat literară, a trebuit să adopte pentru a rezista, forma de magazin, de almanah, de tipul *Die Gertenlaube*, revistă ilustrată de familie, care publică multe şi de toate. *Tribuna* de la Arad (1897-1912) continuă astfel o linie cu tradiţie în Transilvania, dar spre deosebire de înaintaşele sale, ea ridică activitatea literară la rangul rezervat numai politicii asigurându-i nu numai un loc demn de interesele ei, dar şi o prezenţă activă şi de mare clasă. Toţi scriitorii transilvăneni din noua generaţie au debutat, s-au format sau au fost impuşi prin coloanele *Tribunei*. Ea joacă în acest sens rolul unei adevărate reviste literare şi numai existenţa *Luceafărului* o eclipsează. Căci ziarul arădean, prin ecloziunea de forţă politică pe care o realizează, a reuşit să grupeze în jurul ei cele mai reprezentative şi mai riguroase talente literare şi să le asigure un contact viu şi nemijlocit cu publicul. Este publicaţia care, alături de *Luceafărul*, va contribui la impunerea literaturii lui Goga şi Agârbiceanu, la popularitatea lui Slavici, Coşbuc şi Iosif, la afirmarea lui Emil Isac, Aron Cotruş, Zaharia Bârsan, I.I. Soricu, T. Murăşan şi V. Loichiţa. Revista adăposteşte debutul poetic al lui Lucian Blaga, paginile de critică ale lui Il. Chendi, foiletoanele lui Russu-Şirianu şi Horia Petre-Petrescu. Ea este aceea care va pune paginile sale la dispoziţia manuscriselor eminesciene, publicând număr de număr din ineditele sale; ea este aceea care va primi colaborarea lui Gârleanu, Anghel, C. Sandu-Aldea, G. Topârceanu, V. Eftimiu, Cincinat Pavelescu, M. Sadoveanu, M. Săulescu ş.a. adăpostind multe din creaţiile lor originale şi realizând o salutară operă de unificare culturală, nu mai prejos de cea a *Luceafărului*. Căci dacă *Tribuna* este pe plan literar anexa *Luceafărului*, pe plan politic situaţia este inversă. De aceea, mişcarea lor literară are multe caracteristici comune şi aproape că nu poate fi studiată decât într-o strânsă dependenţă. Dacă o facem totuşi separat, e din raţiuni de ordin metodologic.

Introducându-ne la *Tribuna* vom observa că în linia ei de evoluţie se pot distinge totuşi câteva etape bine delimitate. Mai întâi: o perioadă de început, corespunzătoare anilor 1897-1904, când accentul se pune pe o literatură de factură populară, folclorică, mai puţin pretenţioasă, dar pe gustul şi înţelesul maselor populare. Ca atare se publică mult, foarte mult folclor, sub formă de balade, doine, colinde, strigături, bocete, cât şi sub formă de tradiţii, obiceiuri. Culegerile sunt făcute în general de colaboratori de la sate, iar în domeniul presei se formează câţiva povestitori locali, ca: G. Bodnariu, G. Maican, Teodor A. Bogdan ş.a. Scriitorii *Tribunei* se compun dintr-o seamă de condeie locale, multe dintre ele aflate chiar în faza debutului, care n-au reuşit să depăşească un anumit nivel de improvizaţie: Iosif Stana, Iuliu Enescu, Ion Tripa, Al. Munteanu a lui Vasile, Al. Aciu, V. E. Moldovan, Elena din Ardeal, Romănuţ Bortoşiu, Nicu Stejerel, U.T. Mihai în poezie, Eugenia Pinciu, Tr. T. Ţieran, Petru Popa, Augusta Rubenescu, T.I. Magier, Pompiliu Robescu, Adelina Olteanu ş.a. în proză. Mulţi dintre ei au colaborat şi la *Familia* lui Vulcan şi vor publica sporadic şi în *Luceafărul*, dar creaţia lor nu poate fi reţinută ca atare. Ca să nu mai vorbim de mulţimea impresionantă de pseudonime, sub care se ascund poeţi lipsiţi de talent, aflaţi în faza dintâi a dibuirilor, sau prozatori obscuri şi insignifianţi, chiar dacă „producţia" lor literară din coloanele revistei depăşeşte cifra câtorva zeci. Cei mai mulţi nici nu vor reuşi să străbată dincolo de graniţele *Tribunei*, cultivând o lirică ocazională, minoră, total aservită modelelor (Eminescu, Coşbuc, Goga).

Şi în domeniul prozei, situaţia este asemănătoare, majoritatea prozatorilor de aici stând sub semnul tutelar al lui Slavici, al cărui model de povestire va sta la baza scrisului tânăr transilvănean din această perioadă, aceasta cu atât mai mult cu cât Slavici este prezent în coloanele *Tribunei poporului* (aşa s-a chemat ziarul până în 1903) de la Arad. Făcând parte din grupul redactorilor dizidenţi care în 1896 au provocat sciziunea din cadrul Pardidului Naţional Român, el se bucură din partea *Tribunei* arădene de o binemeritată atenţie. Prin nepotul său Ion Russu Şirianu, redactor al ziarului (despre volumul acestuia de nuvele *Moara din vale* va scrie chiar N. Iorga), el va putea exercita şi de acum înainte o puternică influenţă asupra direcţiei şi destinelor ziarului. Din această cauză contribuţia sa cea mai substanţială la mişcarea *Tribunei* trebuie căutată pe teren politic. Totuşi nici pe tărâm literar activitatea sa nu e deloc neglijabilă. După o serie de articole politice sau consacrate problemelor de cultură, educaţie şi învăţământ, el îşi reîncepe colaborarea literară cu schiţa *Anghel* publicată în 1906. E o povestire moralizatoare, în care eroul, un lucrător plin de păcate, piere tocmai când promisese că se va schimba. În 1907 îşi publică în foileton, aproape număr de număr, lunga „naraţiune istorică" *Corbei*. În fond, un roman inspirat din actualitate. Mai interesantă decât aceasta ni se pare suita de note de călătorie din Elveţia pe care



Peter Kocak (Slovacia)

scriitorul o publică în acelaşi an. Sunt aici câteva impresii memorabile care ne reţin interesul pentru autenticitatea comunicării, spontaneitatea observaţiilor, comentariul efectuat. Astfel, Elveţia îl impresionează mai ales pentru curăţenia oraşelor, buna organizare a serviciilor promptitudinea şi rapiditatea cu care îşi îndeplinesc angajamentele, dar mai ales pentru onestitatea şi corectitudinea oamenilor, respectul faţă de muncă şi faţă de semeni, sentimentul cetăţenesc al egalităţii şi libertăţii. Elveţia devine astfel pentru el ţara ideală, cu organizarea ideală. Elveţia înseamnă pentru el progres şi civilizaţie, libertate şi egalitate, fiind frapat de faptul că acolo nu observă rezervaţii pentru potentaţi, căci: „În Fribourg şi prin alte oraşe mai mici nu se găseşte un singur restaurant, o singură berărie ori o singură cafenea, în care să stai fără să ai, ca la biserică, alăturea cu tine ici un ţăran, iar acolo un muncitor cu palma groasă... Înţelegând-o pe aceasta, am înţeles şi simţământul de diguitate al elveţianului şi mi-am dat seama, cât de uşor e să ţii buna rânduială într-o societate alcătuită din oameni, care, având simţământ de dignitate, îşi pun înşişi frâu că li-e ruşine să facă ceea ce nu se cade"[1].

Evident comparaţia cu realităţile de acasă funcţionează prompt. Dându-şi seama de starea de lucruri de acasă în comparaţie cu cea de aici conchide că „nu bunele întocmiri nici priceperea şi îndemânătăcia în toate, nici în învăţăturile propagate prin fel de fel de şcoli, ci curăţenia atmosferei morale şi cumpătarea sunt ceea ce face pe oamenii aceştia mereu voioşi şi cu zâmbetul pe buze şi nu-i lasă să îmbătrânească şi sufleteşte"[2].

Cele văzute îi trezesc însă constatări triste, chiar pesimiste, căci „progresul" realizat nu ne-a schimbat organic, în adâncime: „Nu progresele, aşa cum le-am realizat, cultural, aşa cum am asimilat-o, învăţătura cum am primit-o noi ne-am ridicat ci ne-am coborât, nu ne-au întărit, ci

ne-au slăbit, căci ne-am înstrăinat de obârşia din care am ieşit şi-au făcut să ne înstrăinăm unii de alţii şi să căutăm mulţumirile vieţii numai în cele materiale"[3].

Prin urmare progresul înseamnă la noi regres, câtă vreme nu se realizează o transformare în planul conştiinţei. Din păcate aceasta este lăsată în seama religiei, care ar reprezenta, după Slavici singura forţă morală necesară consolidării şi propăşirii unui popor. Iată argumentul său: „Deşteptăciune, ştiinţă, îndemătăcie, vigoare trupească şi destoinicii sufleteşti, bogăţie şi putere, toate sunt arme primejdioase pentru cel lipsit de statornicia îndemnului spre bine, iar pe aceasta nu poate să mi-o dee decât religiozitatea adevărată"[4].

Constatarea relelor din viaţa noastră, dezvăluirea cauzei lor, stagnării şi a decăderii vieţii noastre publice (dezinteresul, goana după înavuţire, lipsa de organizare şi seriozitate), nu înseamnă însă lipsă de patriotism. Aţi iubi patria, nu este echivalent cu nu a fi obiectiv. Şi frumoasa descriere pe care o face plaiurilor natale la înapoiere este relevatoare. Chiar dacă frumuseţile patriei îl incită şi-l impresionează, trezindu-i fiori de adevărată bucurie, el nu se poate stăpâni să nu remarce sărăcia în care se zbate poporul.

Dar iată-l pe scriitor în calitate de autor de însemnări de călătorie:

„Ziua se dezvăluia încetul cu încetul din noapte când în trecut pe la Turnu Severin prin apele Dunării revărsate şi am început să urcăm spre înălţimea de la Palata. Cu cât mai mult ne apropiam pe cursul şerpuit de culme, cu atât mai largă ni se deschidea prin amurgul crevetului vederea spre Dunăre şi cu atât mai bine se desluşeau în zarea din ce în ce mai albă a revărsatului de zori văile rămase în urmă şi pâlcurile de păduri în care privighetorile cântau tot mai înteţit şi mai pe întrecute.

Din culme, în sfârşit, se desfăşoară o priveliştе parcă din altă lume. Departe în largul văii, la poalele dealurilor acoperite aci de crânguri şi colo de păduri dese, printre care se întind poiene şi luminişuri, trece Dunărea ca un lat brâu de argint şi în lumina oarecum tainică şi sfiicioasă a răsăririi soarelui toate, până şi Balcanii depărtaţi se arată ca prin vis.

Frumoasă e clipa aceasta pretutindeni, nicăieri ea nu e atât de fermecătoare ca aici, la poalele despre Dunăre ale Carpaţilor, unde seninul cerului e mai limpede decât apele Ronului la ieşirea lor din locul de Geneva şi lumina se revarsă cu îmbelşugare peste toate. Stând cu ochii îndepărtaţi spre cerul acesta, inima-ţi se limpezeşte, încât o neistovită sete de viaţă te cuprinde; spre pământ să nu-ţi întorci însă privirea căci sub cel mai frumos cer se petrece aici cea mai urâtă viaţă şi în lumina plină a zilei vederea se-ntunecă".

Şi aici urmează contrastul tragic, dintre peisajul dumnezeiesc şi pământul plin de nedreptăţi. Ochiul lui Slavici înregistrează dureros priveliştea:

„La marginea unei păduri dese şi acoperite de un frunziş bogat ca nicăieri în lungul nostru drum, pasc câteva vite, stârpituri de vaci şi boi piperniciţi, sub paza câtorva oameni zdrenţoşi şi istoviţi de foame.

Ceva mai la vale se iveşte la stânga un sat risipit pe coaste, bătături pline de bălării şi gunoi, prin care stau improvizate nişte case, în care elveţianul nici porcii nu şi-ar ţinea, iar mai la o margine se află ceva ce pe aici se ia drept o biserică, o alcătuire părăginită din turnul căreia clopotele răsună din când în când în pustiu"[6].

Dezvăluirea acestor realităţi crude tocmai în anul răscoalei din 1907, mai precis la puţin timp după înăbuşirea ei, poartă în subsidiar protestul sincer al scriitorului pentru realităţile strâmb alcătuite din ţară. Denunţarea lor se face de pe poziţiile celor mulţi şi năpăstuiţi, în numele dorinţei legitime de schimbare spre mai bine. Căutând cu obstinaţie soluţii pentru remedierea relelor sociale, scriitorul crede că ele pot veni pe calea educaţiei, a religiei şi a familiei. Acestea sunt după părerea sa elementele de bază, componentele spirituale ale unui popor, cu ajutorul cărora se poate acţiona în direcţia progresului istoric, elementele de conştiinţă, mai importante decât orice schimbări în plan economic. E una dintre falsele credinţe ale scriitorului, în slujba căreia a militat ani de zile, dar ea e izvorâtă dintr-o concepţie morală organică a scriitorului.

Proza publicată de Slavici în *Tribuna* reprezintă o ilustrare în plan artistic a acestei idei. Familia este în concepţia sa temelia societăţii, iar o familie bine educată, cu solide principii morale duce la prosperitate şi fericire. Lipsa familiei şi a copiilor constituie la Slavici un motiv de dezordine şi turbulenţă socială, iar în plan moral, inconsecvenţă, dezechilibru până la patologic, nefericire. Căsătoria este aceea care schimbă cursul, îl împlineşte. Această concepţie evoluată, am spune modernă, care duce la descoperirea femeii, a universului său plin de candoare, capabil de trăiri bogate. Căci prezenţa biblică a femeii îmblânzeşte, am putea spune chiar umanizează totul. Aşa este, de exemplu personalul Lucia din *Corbei*, femeia care îl transformă dintr-o dată pe mizantropul şi îmbătrânitul Corbei într-un adept al vieţii casnice, care îi oferă revelaţia bucuriei şi a fericirii, pe care o credea imposibilă de realizat în lumea oamenilor. Aşa este într-un fel eroul din *Precupeţul*, care duce dorul soţiei şi al copiilor morţi, din care cauză ajută pe văduva coana Zinca şi pe copiii ei să se ridice şi să iasă din sărăcie, făcându-i părtaşi la legat, ca în final să se îngrijorească de cei săraci fără sprijin familiar oferind spitalului o sumă de bani în acest scop.

Nici ampla nuvelă *Spiru Călin*, apărută în *Tribuna* din 1908, nu este în fond altceva. Majoritatea celor care s-au pronunţat asupra ei au fost frapaţi mai ales de figura acestui „cămătar cinstit", Spiru Călin, care îşi ajută prietenul vechi de şcoală în cele mai grele situaţii, fără a observa de fapt că toată această strategie epică n-are decât un singur obiectiv: acela de a demonstra că Spiru Călin e o fiinţă recuperabilă sub raport moral şi social. Ceea ce o şi atestă căsătoria sa cu Veta, cumnata prietenului din tinereţe.

Spiru Călin este apoi expresia desăvârşită a cumpătării şi echilibrului, întruchiparea concepţiei lui Slavici despre modul cum se poate îmbogăţi cineva prin mijloace perfect cinstite şi loiale în mediul capitalist, fără a frustra nici morala, nici pe semenii săi (soluţie, evident, cam utopică). Căci Spiru Călin îşi sporeşte capitalul doar graţie unor plasamente sigure şi unor acţiuni ipoticare, rezumându-se în schimb la strictul necesar fără a face risipă de lux. Lumea îl taxează însă cu epitete depreciative: „îmbogăţit, calic, mogic, cămătar", dar faţă de familia prietenului său s-a arătat întotdeauna îndatoritor. Căsătoria din final marchează de fapt intrarea sa în rândul adevăraţilor oameni, lasă să se străvadă autorul.

În concepţia acestuia căsătoria reprezintă o unire sfântă, una din tainele cunoaşterii biblice, iar scriitorul va acorda o mare atenţie raporturilor dintre soţi, dintre bărbaţi şi femei în general. Atunci când această taină nu este respectată, ea atrage după sine consecinţe dezastruoase, pustiitoare pentru sufletul omenesc, mai ales atunci când ea se întemeiază pe profunde sentimente de afecţiune. Nerespectarea acestor principii au dus la prăbuşirea lui Ghiţă din *Moara cu noroc*, la nenorocirea Anei şi la eşecul familiei lui. Acelaşi lucru îl sugerează scriitorul şi în nuvela *Din valurile vieţii*, publicată în 1908 în *Tribuna* şi editată în acelaşi an la Bucureşti, în institutul *Minerva*.

Subiectul este destul de interesant. Bucur, copil lăsat la uşa unei biserici din Bucureşti, e găsit de nişte oameni sărmani din Argeş, veniţi la oraş pentru procopseală, care-l iau şi-l cresc. Copilul e rău şi neascultător. Îl dau la şcoală, dar copilul creează şi aici probleme. E dat la meserie, dar fuge. Cineva îi descoperă însă taina şi copilul se schimbă. Devine un bărbier foarte bun, onest, apreciat. După armată se stabileşte bărbier în centru, unde cunoaşte o muncitoare, Zoe, pe care o iubeşte şi o ia de soţie. Nemulţumit cu starea lui, şi la îndemnul lui Zoe, Bucur trece la poliţie. Aici i se dă misiunea de a crea unui deputat un scandal amoros şi Zoe se oferă să-l ajute. Apoi dându-şi seama că Bucur îi nesocotise dragostea, fuge cu un boier bătrân, abandonându-şi căminul şi copilul.

Ca şi în *Moara cu noroc*, Bucur este victima propriilor sale ambiţii şi a dorinţei de îmbogăţire. Mulţi au văzut în el doar pe omul corect, distrus de legătura cu o femeie fatală, Zoe, de care omul cinstit trebuia să se ferească. A judeca aşa, înseamnă a privi simplist lucrurile şi a nu ţine cont de concepţia scriitorului privitoare la rolul familiei şi la respectul ce trebuie să i se acorde acesteia. Procedând ca şi Ghiţă, Bucur nu e în stare să pună mai presus de interesele egoiste, materiale, dragostea şi fericirea personală, va trebui să suporte lovitura ca pe o lecţie a sorţii.

E drept că Slavici nu ocoleşte nici situaţiile inverse, în care femeia este cea vinovată, cea care provoacă mari distrugeri sufleteşti. Căci alegerea nu trebuie făcută la întâmplare, ci cu chibzuinţă şi după o îndelungă cunoaştere reciprocă. *O aventură galantă*, ultima proză publicată de Slavici în *Tribuna,* este o transpunere în plan artistic a acestei concepţii. Un tânăr sublocotenent plecat în concediu, sedus de aparenţele aristocratice ale unei tinere partenere de compartiment, toacă în câteva seri toţi banii pe care-i are, spre a se convinge apoi că domnişoara nu e decât o frivolă cântăreaţă de cabaret, ceea ce-l lecuieşte şi de dorinţa altor experienţe şi-l îndreaptă spre căsătorie.

În nuvelele sale din *Tribuna*, Slavici se dovedeşte un prozator rafinat, deloc desuet sau epuizat artisticeşte. Detaşarea de nuvelele tip „povestire" din prima sa perioadă este vizibilă. Atent la transformările suferite de nuvelistica românească, la cuceririle realizate de ea, între timp, Slavici dovedeşte capacităţi reale de evoluţie, de acomodare şi experimentare a unor noi tipuri de nuvelă, de lărgire a ariei tematice şi a mijloacelor de expresie. Chiar dacă uneori apeşte investigaţia asupra unui mediu predilect (vizând slava ţărănească sau pe micii funcţionari de la oraşe) şi a unei tematici „tradiţionaliste", înnoirea se simte atât sub raportul compoziţiei, a conducerii intrigii, cât şi sub cel al problematicii şi al dezvoltării artistice, perioada tribunistă a nuvelisticii lui Slavici consemnează o etapă de căutări, dar şi de reuşite ale creaţiei sale, o etapă de mare importanţă în evoluţia scrisului său, asupra căreia cercetarea literară trebuie să se oprească mai insistent. ■

Note:
1. *Practica religioasă*, Tr. XII 1907, nr. 216-217.
2. *Scrisoare din Friboug* Ib., nr. 101 (6/19 mai) p. 2.
3. *Ibidem.*
4. *Ibidem.*
5. *Ibidem.*

Jocul ocheadelor cu premeditare sau schiţă minimală pentru "politicile publice" ale erosului

■ *Delia Zahareanu*

"Toţi suntem ai celorlalţi"
Aldous Huxley, Minunata Lume Nouă

Vrând-nevrând, plec de la începuturi, în încercarea de a găsi un teren prielnic pentru discuţiile despre eros, erotism şi politică. Şi plec, din start, stapânită de tentaţia (poate chiar perfidă, în ultimă instanţă) de a compara. Defect formativ. Prinsă într-un labirint căruia încep să-i bănuiesc doar ungherele tainice, îmi caut prin buzunare un substitut pentru lampa celebră care a introdus, pe lângă modelul fundamental de cunoaştere în cultura europeană, şi gustul pentru paradox.

Coborând spre stările primordiale, constat fie excese de imaginaţie care îşi depăşesc puterea de a conceptualiza în siguranţă un scenariu cap-coadă şi care au nevoie de o serie întreagă de reveniri şi de redefiniri, fie o ontologie construită cu instrumente de o precizie chirurgicală în economia de efecte speciale. În prima situaţie, am în vizor cosmogoniile precreştine ale Bazinului mediteranean. Egiptenii încă nu mi-au dat clar de înţeles dacă sunt partizanii de neclintit ai movilei primordiale, sau dacă n-au nimic de obiectat lotusului din care a izvorât întreaga creaţie, sau dacă toată lumea este de acord că triada Isis-Osiris-Neftis consfinţeşte primele mişcări ale lumii, ca să amintesc numai câteva din variantele existente. Grecii par a se zbate vreo câteva sute bune de ani între scenarii alternative care, în ultimă instanţă, după forţe care guvernează haosul într-un misterios travaliu de stabilire a unor eşaloane intermediare de creaţie, conduc la triumfala intrare în scenă şi în istorie a panteonului clasic. După bătăliile universale între titani, giganţi şi zei, după parcurgerea tuturor vârstelor – şi metalelor – omenirii, după elucidarea parţială a principiilor care pot sta la temeliile unei lumi în care omul să se manifeste într-o ordine normată, s-au putut decide asupra zeilor şi rolurilor fiecăruia.

Surprinzător, în geneza biblică, datele problemei sunt de o aparentă claritate rar întâlnită: există Logos-ul divin, semnul şi manifestarea supremă a voinţei şi operei lui Dumnezeu, există Creaţia, există Grădina Raiului şi, în ea, îi întâlnim pe protagoniştii începuturilor omenirii: Adam, Eva şi Mărul/Tentaţie/Cunoaştere – instrumentul fundamental al personajului negativ, Şarpele. Taberele sunt clar delimitate. Rolurile sunt distribuite pornind de la dihotomia binerău. Atât Adam, cât şi Eva ştiu că li s-a interzis accesul la fructul oprit. Întrebări intermediare: de ce Şarpele a reuşit s-o tenteze numai pe Eva cu orizonturile cunoaşterii? De ce Adam a rămas imun, iniţial, faţă de provocare? Şi de ce a fost atâta timp general acceptat faptul că Dumnezeu, făurind-o pe Eva din coasta adamică, a făcut un prototip care să aibă o mai mare instabilitate faţă de factorii de risc exogeni? De ce Adam, fiind primul om, a cedat, în ultimă instanţă, aceleiaşi ispite ca şi Eva?

Cele mai tulburătoare direcţii pentru a schiţa o mini-istorie a peripeţiilor erosului sunt indisolubil legate aşadar de relaţia care se stabileşte între cunoaştere şi putere. Creaţia, în majoritatea scenariilor cosmogonice se explică printr-un act eminamente erotic. Erosul, prin capacitatea sa de a crea, prin atributele sale de forţă care coagulează haosul şi îl distribuie într-un *pattern* consistent cu sine[1], înseamna cunoaştere. Trecerea dintr-o stare de nedeterminare la una de determinare implică acumularea unei imense latenţe de cunoaştere. Capitalul de cunoaştere creat prin actul erotic al începutului devine, în orizontul stabilizării unei structuri, capital de putere. Este principiul director al tezei enunţate de Francis Bacon: "Knowledge is power"[2]. De aici rezultă că puterea are întotdeauna un interes direct în a controla forţele creatoare şi de a le monitoriza pentru a putea asimila bagajul de cunoaştere pe care acestea le produc în actul erotic al creaţiei. Erosul devine, astfel, generator al puterii politice, dar şi potenţial focar de destabilizare pentru structurile atent observate şi menţinute în echilibru. Până la un punct, cunoaşterea produsă de creaţie furnizează puterii toate instrumentele pentru a menţine acest precar echilibru şi pentru a evita periculoasele viduri de autoritate. Deşi izvorâtă dintr-o teribilă confruntare a extremelor, puterea politică utilizează capitalul de cunoaştere pentru a varia la infinit posibilităţile de a menţine o stare de echilibru care să-i conserve un *status quo*. O dată creată prin capacitatea dificil de cuantificat şi de prevăzut în totalitate a erosului, puterea foloseşte toate instrumentele oferite de cunoaştere pentru a bloca orice tentativă de *replay* a scenariului de creaţie *ab initio*, de reformulare a ordinii stabilite.

Aceste instrumente prin care puterea guvernează structurile unei ordini regizate prin erosul sedimentat în cunoaştere se regăsesc cel mai strălucit în "politicile publice" prin care potenţialul creativ-erotic este supus unei extrem de discrete monitorizări şi intervenţii diseminate în întreg registrul instituţional politic. Este modelul de bază al Panoptikon-ului benthamian aplicat nu prioritar în coerciţie, ci în prevenire. Tratând cu un "material inflamabil" atât de sensibil, coerciţia este exercitată mult mai puţin făţiş în ceea ce priveşte potenţialul erotic răspândit în societăţile umane. Principele înţelept ştie, încă de la Machiavelli, că a preîntâmpina costă mult mai puţin decât a rezolva o situaţie de conflict deschis.

În ce mod au fost gândite şi realizate de către putere strategiile de limitare şi control asupra potenţialului erotic al creaţiei, al inovaţiei? Încă de la bun început, înainte de a mă referi iarăşi la antici, am în minte studiul lui Jean-Pierre Vernant, *Mit şi Gândire în Grecia antică*, în care eruditul francez tratează relaţia dintre vârstele omenirii şi conceptele de *hybris* şi *dike*, în opera hesiodiană, relaţie pe care Vernant o găseşte fundamentală pentru mecanismul funcţionării întregii societăţi umane în Grecia antică. Forţa destabilizatoare a *hybris*-ului este echilibrată atât de Dreptate (*dike*), cât şi de acţiunea duplicitarei zeităţi Eris. Relaţia dintre Eros, văzut ca forţa creativă şi *Hybris* (exces, nemăsurare) este una ce facilitează perpetua răsturnare a structurilor stabilite. În fond, este explicaţia şi pentru dispariţiile vârstelor "de aur", "de argint" şi a eroilor. În combinaţie cu *dike*, erosul este menţinut la niveluri stabilizate, fiind pus în slujba acţiunilor drepte, slujirea şi venerarea zeilor. O altă implicaţie este totuşi importantă pentru discuţia asupra strategiilor de "politici publice" ale erosului. Repartizarea domeniului predilect de acţiune a *hybris*-ului erotic este circumscris feminităţii şi potenţialului său distructiv, aspect care este preluat şi ajustat în creştinism. În Grecia antică, era un fapt dovedit de statutul şi rolul acordat femeii. Medeea este poate cel mai crunt exemplu al erosului distructiv care duce, prin exces, la dinamitarea întregului dispozitiv social conservat prin reguli şi cutume, prin respectul faţă de divinităţi:

"Vai, vai, cât îndur, sunt făr' de noroc!
Ce patimi îndur, amar suspinând.
Copii blestemaţi, din trupu-mi cumplit,
De-ar fi să muriţi cu Iason la rând,
Locaşul acesta de s-ar nărui!"[3]

Practicile societăţii greceşti, mai ales cea ateniană din perioada clasică, erau, astfel, îngăduitoare la adresa femeii tocmai din cauza faptului că potenţialul erotic feminin reprezenta, în mare, o necunoscută greu de cuantificat pentru scenariile stabilităţii. *Pattern*-ul prieteniei formative se dezvolta aşadar între bărbaţi, consideraţi ca exponenţii raţionali ai forţei dreptăţii. Democraţia ateniană se întemeiază pe această categorizare de

fond a capacităţilor pornind de la judecarea atributelor inerente sexului, din perspectiva potenţialului erotic şi a gestionării lui. Femeia rămâne circumscrisă gineceului, pentru că o aducere a ei în agora nu face decât să provoace latenţe periculoase şi de neînţeles în justele echilibre ale cetăţii.

Salt în timp şi spaţiu. Creştinismul medieval. Căderea din rai şi implicaţiile sale pentu statutul bărbatului şi al femeii constituie temeiurile dezbaterilor scolastice, pe lângă stabilirea, în cadrul tezelor de la Sorbona, a numărului de îngeri care pot încăpea pe gămălia unui ac. Femeia, dacă nu este soţie, călugăriţă sau perpetua domniţă fecioară a cântecelor şi poveştilor închipuite de menestrei şi trubaduri, intră în categoriile marginalilor prin roluri care înglobează potenţialul distructiv al erosului, văzut ca un corpus al unei cunoaşteri ezoterice, deci extrem de periculoase. Nebuni, vrăjitoare şi prostituate se amestecă în imaginarul medieval, metamorfozându-se în categorii care sunt însă percepute de societatea medievală ca fiind o transgresiune a cutumelor. Cifrul experienţei marginalilor, aşa cum îl prezintă Michel de Certeau în *Fabula Mistică*, constă tocmai accesul acestora la spaţii speciale de cunoaştere, de revelaţie a unor instrumente de creaţie care au un accentuat potenţial anti-sistem. Ceea ce este însă de o utilitate incontestabilă în categoriile marginalilor îl reprezintă potenţialul lor de ţapi ispăşitori (*pharmakon*, terapeuticul salvator al dilemelor sociale) care concentrează complexele debuşeuri ale diverselor structuri în societatea medievală. Puterea politică îşi canalizează astfel opera de menţinere a status quo-ului înspre persecuţiile celor care ameninţă prin discurs şi comportament să paralizeze funcţionarea codurilor normative ale societăţii. Totuşi, avem de-a face cu un fir constant de conceptualizare. Erosul, forţa creativă, este asociat cu păcatul de care se face vinovată femeia. Cele mai disputate categorii de marginali sunt vrăjitoarele şi prostituatele. Categorii pentru care arderea pe rug este iminentă, în ciuda tuturor retractărilor posibile pe care legea canonică şi tribunalele inchizitoriale le prevăd în procedura de judecată. Înţelegerea forţei creative este îmbrăcată de haina întunecată a cunoaşterii inaccesibile, *ego* înfricoşătoare. Insă nimănui nu-i trece prin cap să minimalizeze importanţa acestor fluxuri de energii care pot fi oricând purtătoarele unor structuri noi de putere, pornind de la premise diferite.

Nimănui, până în epoca Renaşterii şi a umanismului care asimilează deja marea modificare adusă de Reformă. Pe filiera stoică a serenităţii şi a contemplării detaşate a tuturor pasiunilor vieţii, erosul nu mai exercită nici măcar acea magică atracţie a cunoaşterii ezoterice. Erasmus din Rotterdam, în al său *Elogiu al Nebuniei sau Discurs despre lauda prostiei*, plasează la sursa marilor cutremurări, cărora deopotrivă le cad pradă atât zeii cât şi cei mai detaşaţi muritori, nici mai mult nici mai puţin decât... prostia. Între paranteze fie spus, este exact ceea ce defineşte forma termenului american *infatuation*, care vrea sa spuna că cineva se îndrăgosteşte de altcineva. (Sic!) Aşadar, Erasmus scrie:

"Este oare ceva mai dulce şi mai de preţ decât viaţa? Şi la obârşia vieţii cine se află dacă nu eu? [prostia, n.n]. Nici lancea cruntei Palas, nici scutul puternicului Jupiter nu dau viaţă oamenilor. Insuşi Jupiter, regele cerului şi al pământului, care face Olimpul să se cutremure cu o singură privire, nu are încotro şi trebuie să-şi lase deoparte temutul fulger şi aerul fioros, cu care îi bagă în sperieţi pe zei când pofteşte a se deghiza ca un biet actor de câte ori îi vine pofta să guste din bucuriile paternităţii."[4]

Începe o nouă eră pentru eros şi modul în care este el definit de puterea politică. Tendinţa generală este de a-i diminua cât mai mult importanţa sa ca motor al creaţiei şi de a canaliza cât mai mult sensurile sale pe practicile concrete ale sexualităţii occidentale. Este începutul a ceea ce Foucault denumea, în *Istoria Sexualităţii*, primul volum, *scientia sexualis*, aflată într-o confruntare teribilă cu *ars amandi*, de care cultura occidentală nu prea se face vinovată în vreun fel anume, comparabil cu cel al culturilor orientale. Actul creator este transferat în domeniul obiectului de studiu al mecanismului care îl face să funcţioneze, la cel mai primar nivel: reproducerea, ca reflex repetitiv şi schematic al unei imitaţii originare, căreia îi este net inferioară în semnificaţie.

Contemporaneitatea aduce cultura de masă, care este o replică simplificată, eficientă şi productivă a existenţei erotice, ajustată pe tiparele complexelor democraţii, ce funcţionează numai prin drepturi şi obligaţii, pe baza principiului unui cât mai mic amestec al puterii politice în afară de apanajul sau predilect: monopolul legitim al utilizării forţei de coercitie în societate. Cultura de masă este, până la acest punct al istoriei, cea mai eficientă politică publică de management al erosului. *Sh.fi*-ul este fundamental. Evadarea contemporană se face prin *sex spre haos*. Erosul nu mai constituie decât o şi mai mare provocare la adresa normărilor infinite date de instituţia corectitudinii politice (*political corectness*). Scoaterea din nedeterminare este acum înlocuită prin nostalgia lipselor de determinare. Debuşeurile contemporane create de sporirea gradului de complexitate ale structurilor sociale sunt însă rezolvate prin apelul la aceeaşi mitologie a marginalilor ale cărei prototipuri se păstrează, dar valenţele unei cunoaşteri secrete atribuite acestor personaje în afara mediei societale dispar. Substituirea vechilor categorii de marginali, care pătrund acum în corpul societăţii ca cetăţeni care se bucură de acelaşi drepturi şi obligaţii, se rezolvă prin crearea noilor categorii de marginali: queers, homosexuali, transsexuali, toxicomani, fumători (categorie în devenire), acoolici. Excesul (*hybris*) este perceput în, societăţile occidentale, prin detaşarea faţă de feminitatea angoasanta şi ameninţătoare cu un imens potenţial erotic-creativ, de care s-a temut toată istoria civilizaţiei europene. Marginalizarea categoriilor mai sus amintite are loc datorită faptului că discursul politic contemporan se concentrează pe caracterul şi natura practicilor, şi nu pe potenţialul erotic de cunoaştere conţinut în determinantul sex.

Simplificarea discursului cu privire la eros şi cunoaştere, modificarea sensului de percepţie asupra fenomenului erotic, restrângerea numărului de date esenţiale ale scenariului de cunoaştere şi crearea unei noi ştiinte a sexului care domină societăţile contemporane în virtutea calitaţilor sale de a asigura o viaţă sănătoasă sunt parcursurile cele mai evidente ale noilor politici publice pe care puterea le pune în scenă. Scopurile? Aceleaşi dintotdeauna: preţul pe care l-ar reprezenta o nouă ordine nu este acceptabil, atâta vreme cât nu se cunosc direct şi nu se pot face predicţii detaliate asupra avantajelor şi dezavantajelor noii ordini. Restul este utopie.

Note:

1. În acest sens, definiţia comprehensivă pe care o oferă Francis E. Peters, în *Termenii Filozofiei Greceşti*, este punctul de plecare pentru întrebuinţarea conceptului în acest eseu. Astfel, m-am oprit la definiţia erosului ca forţă primordiala care unifică lumea şi crează, fiind considerat primul "motor" universal.
2. Cunoaşterea înseamna putere.
3. Euripide, *Medeea*, în Tragicii Greci, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1958, traducere de Alexandru Pop, p. 508.
4. Erasmus din Rotterdam, *Elogiul Nebuniei sau Discurs despre lauda prostiei*, Editura Antet, Oradea, 1997, p. 15.

Un „produs" al neantului: puritatea

■ *Oana Pughineanu*

Puritate! Un cuvânt pe care în orice context l-ai pronunţa nu poţi să-l scapi de alura lui de "utopie". Alură sau mai bine spus, aură care înconjoară instantaneu orice lucru sau persoană asociată cu puritatea. Dacă "declararea purităţii este un non-sens"[1], a vorbi despre puritate înseamnă a cunoaşte pericolul unui limbaj metafizic sec care ajunge destul de repede la capătul jocurilor dialectice şi speculative spulberat de faptul că despre ceea ce nu se cunoaşte ar trebui să se tacă. Cu alte cuvinte, atunci când vine vorba de puritate nu e nimic de spus. Impurităţii, însă, parcă nu-i ajung cuvintele. Poate de aceea, cel mai adesea, despre puritate se aud *predici*.

Totuşi... dintre toate felurile de a vorbi despre puritate (cu siguranţă că nu sunt prea multe) eu aleg unul care mi se pare cel mai apropiat de această minunată utopie: o altă utopie, cea a personajului literar. Textul literar are marele atu de a se desprinde de sterilele discuţii privind falsitatea sau adevărul. Personaje precum cele ale Hortensiei Papadat-Bengescu, femeile care trăiesc *în faţa oglinzii* au o adevărată obsesie pentru puritate, declarându-se caste sau la adăpost de orice maculare. Desigur, puritatea nu se confundă cu acestea, dar la fel ca şi în cazul *trupului si fletesc* cred că trebuie să o privim ca fiind o altă "fantasmă formativă"[2] a textului bengescian. Manuela (*Femeia în faţa oglinzii*) poartă mereu cu ea o oglindă de buzunar, la fel cum şi-ar purta o carte de identitate, şi asta, nu pentru a se desfăta într-un nesfârşit joc narcisist, ci pentru că procesul de identificare e unul nesfîrşit, e un fel de îndoială metodică aplicată imaginilor care o înconjoară cu scopul descoperirii adevăratului chip. În sensul acesta poate că dorinţa de puritate se leagă de dorinţa, mai bine spus, speranţa, descoperirii unei imagini clare de sine. Însă de multe ori Manuela constată că "se întâmplă adesea ca privind în oglinzi să vedem în ele obiectele dimprejur, şi chipul nostru să nu-l vedem". Oglinda seamănă cu giroscopul pe care un personaj din *Regele arinilor* a lui Tournier îl poartă la el pe post de "absolut de buzunar". Oglinzile Manuelei reprezintă şi ele un absolut, dar unul care se arată numai în "calitatea" lui de "lucru în sine", în căutarea căruia mintea are "suferinţa cuiva care calcă în întuneric".

Există puţine momente în care oglinzile îi dau un sentiment de siguranţă sau o surprind trimiţându-i o imagine neaşteptată. Mai devreme sau mai târziu totul eşuează în neantul lor pentru că "a-ţi contempla imaginea înseamnă să te izbeşti de propriile tale limite, să vezi timpul la lucru în opera sa distructivă, să surprinzi evidenţele dureroase sau neliniştitoare de care se apără subiectul – realitatea sa biologică şi mortală: orice oglindă este oglindă de vanitate şi orice autoportret ajunge la un «automortrait» după cum spune atât de frumos Ph. Lejeune. Sprijin sau gropar al unui ideal, reflexia, în momentul când se dovedeşte inaptă pentru misiunea ei, este îndepărtată sau se fisurează"[3]. Oglinda şi nu celălalt (fie el iubitul sau trecătorul de pe stradă) a devenit sursa continuă a unei alterităţi radicale, deoarece oglinda îl pune pe individ în faţa unui lucru inimaginabil, *nor figurabilul*. Amânarea acestui neant nu poate fi omeneşte posibilă decât pe calea simbolului, singurul care poate atribui o figură informului. El are dublă putere: de a abstrage din concret şi de a "imagina" abstractul. Utopia purităţii este cea care manevrează simbolurile în textul bengescian îngropând uneori personajele în acele zile ca nişte "morminte nesubterane". Eroinele bengesciene ştiu că trăiesc într-o lume care a aruncat la gunoi "legendele, miturile, superstiţiile". Sufletului care vrea să atingă "calmul minunat" menţinându-se pur, nu-i rămâne decât să-şi găsească propriile ritualuri, care desprinse de forţa lor mitologică şi de capacitatea de a integra individul într-o comunitate par nişte simple acte compulsive. Oglinda, muzica, scrisorile către Don Juan sunt cele care în lipsa unor veritabile obiecte de cult, mediază contactul eroinelor cu neantul.

Dar să urmărim mai îndeaproape acest proces de "purificare" şi impactul pe care îl are asupra iubirii. Cititorul nu poate să nu fie nedumerit de aceste suflete care par a străluci ca un cristal înăuntru, dar care nu pot descoperi în afara lor decât hidoşeniile şi anomaliile celorlalţi. Prin ce anume s-au şlefuit şi au ajuns la acea formă de superioritate dacă mediul în care ele se mişcă e unul totalmente inadecvat, viciat, anomic? E o întrebare justificată, deoarece *nu* găsim aceste eroine într-un *proces* de purificare. Puritatea lor e ideală, *a priori*, imposibil de zdruncinat. Oricât s-ar "rostogoli" ele în "viaţa lucrurilor" ceva impermeabil le fereşte de orice mizerie. Uneori e dispreţul, alteori e irezistibila lor nevoie de a abstractiza. Gândirea lor nu porneşte niciodată de la considerente de ordin general; aceste femei formulează cele mai sofisticate teorii estetice în timp ce privesc pe plajă costumele de baie, descoperă "eterna lege a sclaviei" din paşii de dans: "Nu poţi găsi – şi aici e veşnica minune – nu poţi găsi doi paşi, două mişcări absolut aceleaşi, de la sine. Una din ele trebuie să se supuie celeilalte [...] Degeaba se fac revoluţii: totdeauna vor fi tari şi slabi, stăpâni şi sclavi – la vals unul care conduce şi altul care urmează... ". Deşi dau dovadă de o luciditate dezarmantă, abstractul gândirii acestor femei nu seamănă cu ceea ce ne-a obişnuit metafizica masculină: nu găsim categorii, substanţe sau esenţe. Abstractul lor nu e unul ordonator, ci unul cuprinzător. El se apropie de absolut numai în ceea ce priveşte echivalenţa lui cu necunoscutul, cu dorinţa de a ajunge "în ţara fără contururi, fără margini".

Dar purităţii nu-i ajunge un mod de a gândi. Ea are nevoie de o distanţă, de o îndepărtare de lume mai profundă decât cea pe care gândirea o realizează. *Femeia în faţa oglinzii* descoperă cu ajutorul acestui enigmatic reflector, că adevăratul producător şi întreţinător al purităţii e neantul, "nimicul pe care-l semeni şi-l culegi în grădinile sufletului". Oglinda e singurul instrument pe care Manuela îl poate mânui, deoarece "nu admitea să aduni pe drumul vieţii pe nimeni pe lângă tine, bun sau rău, când nici măcar gloria de a-ţi fi ţie de ajuns nu o poţi avea". Nu ne vom opri aici asupra evidentei polisemii a acestui simbol care ordonează firul textului bengescian, ci vom alege un singur moment, unul în care confruntarea cu suprafaţa reflectorizantă pune în discuţie existenţa iubirii, care, ca orice altă trăire a eroinei, se consumă în încercarea de a "împăca" două extreme: idealul şi senzualitatea necontrolată. Edgar Papu observase subtil acest aspect: "Chinul Hortensiei Papadat-Bengescu nu era de a descoperi «frumuseţea», ci de a descoperi sub aspectele cele mai rebarbative, prin neantul şi pustiul lor, câte *ceva* adevărat. Era cazna de a detecta adevărul profund, cutremurător, ascuns în lucrurile false, meschine, neînsemnate"[4].

De altfel "alesul", Vîlsan, nu este decât un "bărbat care circulă între pagini străveziu, cu gest teatral şi pururea mut, având doar menirea sacră de a ţine trează şi în revărsare de parfumuri imensa grădină de trandafiri a fiinţei unei femei atentă la ea însăşi" (George Topârceanu). De dragul purităţii amândoi fac "să urce cutezător amorul prea sus, în gesturi, locuri, ceasuri, cu frumuseţi imposibile, în loc să se coboare la norma lor simplă care înfrumuseţează şi loc, şi timp, şi gesturi". Pentru Manuela ideea de unire nu are sens decât ca exponent al unei "simpatii universale", singura cu care se simte în acord. Pe de altă parte perceperea lumii prin intermediul oglinzii (vitrinei, ferestrei), transfomând totul în imagine, plimbându-se prin oraş ca şi cum s-ar plimba printr-o expoziţie de fotografii, dintre care unele sunt portrete, Manuela tinde uneori să gândească într-un stil lombrozian, deducând din trăsăturile feţelor aspecte morale. De altfel una din temele bengesciene predilecte este patologia, întotdeauna psihosomatică; "cu D-sa se introduce pentru prima dată în literatura noastră o concepţie oarecum fiziologică a vieţii morale, fără însă ca determinismul fiziologic să izgonească

viaţa morală"[5]. Stilul acesta de cuprindere a lumii întotdeauna prin intermediul suprafeţei oglinzii sau vitrinei e unul din faţetele procesului de "purificare": Manuela nu vrea să se lase atinsă, cel puţin nu înainte de a deposeda lucrurile de materia lor, adică de tot ceea ce ar putea impurifica. Poate de aceea în clipele de voluptate, pe care le trăieşte *întotdeauna singură*, recunoaşte că "îi vorbea (iubitului) ca şi cum el ar fi fost o încarnare a capriciului ei de azi". Vîlsan apare doar în două ipostaze extreme: cu totul sublimat, ca un fel de exponent al "ideii" de moralitate, neavînd nimic "subteran" în el sau ca un "capriciu". Privit ca bărbat, el este doar exponentul unei forţe "pe care te poţi bizui în nevoie şi căreia să te poţi supune de bunăvoie". Aceeaşi Manuela care construieşte şi reconstruieşte lumea de câte ori se află în faţa oglinzii, nu poate să gândească decât în termeni de "mecanism" sau de instinct atunci când vine vorba de sexul opus şi de iubire. Mai mult, ea îşi judecă iubitul cu o luciditate aspră, absolut nepotrivită pentru o îndrăgostită. Simte în el ceva artificial: "îl ştia spiritualizat şi proclamând cu pasiune idealul [...] Ce voia să răscumpere cu acel ideal? Ea, care era pură, ştia că cei curaţi nu proclamă idealul cu atâta patimă, îl poartă ca pe o podoabă simplă; nici nu resping realitatea cu atâta ură. Ea credea că realitatea poate fi ideală, pe când el le desprindea una de alta ca pe două proprietăţi duşmane ale vieţii. [...] Era poate la el numai lupta între idolatrie şi amor". Cât despre împlinirea erotică, ar dori ca trupul unei necunoscute zărită odată într-o fotografie să o găzduiască, şi printr-un fel de "metemsihoză" să participe la desfătarea "celui pe care-l iubea ea, fără păcat". Ideea de a folosi alt corp pentru "maculare" e o încercare de a salva trupul sufletesc de cel fizic, de cel care nu cunoaşte pasiunea cu care "te poţi lupta", ci doar senzualitatea, adică o forţă nesuţinută de nici un ideal. Ne-am înşela să credem că Manuela îşi respinge în totalitate trupul fizic. La fel cum îşi doreşte să iasă din clişeele sociale (precum căsătoria), doreşte să-şi salveze şi corpul din "ritualurile" pe care aceste clişee sociale l-ar supune: "macularea" şi maternitatea. Singurul mod în care o poate face e cel de a se autoconsuma într-o încercare de a idealiza orice real.

Şi tocmai realitatea care poate fi ideală mortifică orice gest, orice contact între cei doi, iar iubirea nu e decât un pretext, sau mai bine spus, un impuls pe care Manuela îl primeşte pentru a deştepta *şarpele verde*, simbol al energiei organice a vieţii: "simţirea ei depăşea gândul despre Vîlsan. Era şarpele cu care pasiunea şi tirania ei feminină îşi măsura simţirea şi care urnea cu mişcarea lui inerţia lucrurilor indiferente". Manuela nu-l iubeşte pe Vîlsan, în schimb iubeşte tot ceea ce-i poate înfiora şi trezi la viaţă trupul sufletesc. Ea extrage din lume lucruri, gânduri, sentimente pentru a se putea bucura în singurătate de ele, fără prezenţa unui Celălalt, în faţa căruia totul se transformă într-o reprezentaţie. În locul iubirii împlinite convenţional, ea preferă contemplaţia, pentru că "numai viaţa mistică, e ca un trecător mereu oprit în faţa unei uşi pe care nu cutează să o deschidă: uşa propriei sale fericiri... la care renunţă pentru a nu-şi procura suferinţele pe care le simte o uşă siluită". Singurul loc de cinste pe care-l poate acorda iubitului e acela de a fi un partenerul "acelui neant", al zădărniciei zilelor asemănătoare unor "morminte nesubterane". Realitatea dezamăgeşte, "siluieşte" întotdeauna în operele bengesciene dacă nu e ideală. Doar o puritate sterilă sau o visare uneori maladivă poate ocoli aceste "siluiri". Iubirea însăşi, mai ales dacă presupune o împlinire erotică, nu poate fi decât o

decădere, o impuritate ce tulbură "apele adânci" ale fiinţei. "A iubi" şi "a fi pur" nu pot constitui niciodată un întreg în opera bengesciană; iubirea nu poate fi decât o concesie pe care din când în când personajele o fac "vieţii" din ele, sau, de multe ori, o convenţie pe care multe femei o împlinesc înainte de a-şi descoperi chipul în oglindă. "Amor! Amor! se gândi fără bucurie. Apoi se mulţumi iar de impuritatea asta care sta ascunsă în puritatea ei, de unde nici o altă nu-şi adunase apele, nici găsise vad."

Dar idealul nu poate înăbuşi natura. Corpul funcţionează ca un mic generator de haos ce zădărniceşte de multe ori analizele clare ale minţii, şi în acelaşi timp dă farmec unei vieţi solitare. În clipele de voluptate muzica ia locul oglinzii "care se adâncea în reflexuri şi reflecta în ea adâncimile". Celălalt nu poate fi decât un profanator pentru simţul pur, dar în singurătate ea simte carnea cu adierile ei care "învoltau inerţia lucrurilor din jur". Prin muzică "voluptatea o invadase fără voia ei [...] Nu o chemase nici un gând, nu era legată de nici un gând. [...] De ce nu o îngăduia? Era singură şi se sfia de ea singură [...] De ce îi rezista, deoarece se născuse şi murea din ea însăşi, în afară de orice faptă? Avea în ea pasiunea mortificării". Nu atât faptul că Celălalt nu se dezlipeşte niciodată de caracterul lui de inchizitor, de adversar care "pândeşte" şi nu se mulţumeşte cu "poveştile ochilor" (*Femei între ele*) o face pe Manuela să prefere această autoconsumare şi mortificare, ci mai degrabă un impuls de a transforma aceste senzaţii în altceva. Muzica face mai mult decât să capteze mişcarea emoţiei, "ordonând-o", stăpânind ceea ce te subjugă (pasiunea, senzualitatea), fiind o artă pe care Manuela o practică nu numai ca "evlavie", ci şi "cu o rigoare către ea însăşi". Sunetele sunt simultan cele care redau "expresia justă între o realitate mută şi o aspiraţie nedesluşită" şi cele care ordonează universul, sau mai bine spus devenirea, într-un construct armonic. Muzica e cea care poate satisface ambele registre (al sensibilităţii şi al idealului) păstrând exigenţa de puritate, adică consumându-se într-un gest gratuit, lipsit de realitate. Fiind o artă *stăpânită* muzica scapă de inadecvarea fundamentală a iubirii: "Amorul Imperator cerea un popor pe care să-l asuprească şi să-l desfete, şi acel popor erau ei, unul către altul. Popor care nu-şi cunoştea stăpânul – stăpân care nu-şi cunoştea poporul!".

Dar "realitatea care poate fi ideală" sau "natura care conţine şi idealul şi realitatea", combinarea aceasta între registre atât de îndepărtate prezintă un pericol, unul pe care cinicul om politic din *Bătrânul* îl cunoaşte foarte bine: "Idealismul, care e tendinţa ce mai înaltă, se depărtează de la natură şi creează o altă morală – imorală dacă vreţi". De aceea poate suntem perverşi "dincolo de conştienţă". Cu cât e mai înalt, mai pur, idealul pare să-şi uite punctele de pornire, golindu-se de realitate. Ţinta lui e libertatea, "ţara fără margini şi fără contururi", dar e o libertate cu iz de anihilare.

Când gândirea întâlneşte neantul o filosofie sau o religie vine să medieze acest impact zdruncinător: "...în utopie elementul poetic caută şi găseşte un loc geometric, se înrădăcinează şi se consolidează în realitatea unui sentiment social şi politic", deoarece utopia este "fiică a poeziei şi a geometriei"[6].

Textul bengescian "investighează" însă ce se întâmplă când simţurile la rândul lor sunt puse faţă în faţă cu limita lor. Se purifică sau se disipează într-o senzualitate necontrolată? Puritatea, la fel ca şi vulgaritatea provin dintr-o lipsă: una din lipsă de contact, cealaltă din lipsa unui Dumnezeu în absenţa căruia totul devine posibil. Manuela alege refuzul alterităţii. Ea mereu îi studiază sau analizează pe ceilalţi... face orice, mai puţin să-i accepte. Ea "sufocă" lumea înainte de a o lăsa să o surprindă, luând această "sufocare" drept un proces de "purificare". Asta în ceea ce-i priveşte pe ceilalţi. Dar, în singurătate sau pierdută pe străzi, o vedem practicând acelaşi ritual în care "voluptatea înseamnă intelectualizare" (Mario Praz). Oglinda nu e atât ceva care arată, ci ceva care "trimite înapoi", garantând inexistenţa unui "afară" impur. Lucrurile se perindă prin faţa oglinzii expunându-şi "vacuitatea" mai mult decât "plinătatea" şi privindu-le Manuela nu va şti niciodată dacă le-a sublimat sau le-a ucis.

Preferând în locul iubiţilor muzica sau adierea vântului, pentru aceste femei în faţa oglinzii singura iubire veritabilă se poate consuma în singurătate, cochetând cu neantul şi aşteptându-şi moartea. Privindu-şi mâinile, Bianca Porporata care-şi consumă zilele scriindu-i lui *Don Juan în eternitate* descoperă singurul erotism pe care îl poate accepta: "Pieritoare minuni, pe care nici un amant nu le va măsura în podul cald al palmelor sau în marmoră eternă, ci numai vânăta îmbrăţişare a putregaiului, singură, va săruta curba lor unică". ■

Note:
1. Vladimir Jankélévitch, *Pur şi impur*, Editura Nemira, 2001, p. 7.
2. Gheorghe Crăciun, prefaţă la *Balaurul*, Editura Militară, Bucureşti, 1986, p. 19.
3. Sabine Melchoir-Bonnet, *Istoria oglinzii*, Editura Univers, Bucureşti, p. 315-316.
4. Edgar Papu, *Lucefărul*, 21 iulie 1973, reprodus în *Hortensia Papadat-Bengescu interpretată de...* , Biblioteca Critică, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 324.
5. Şerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, reprodus în *Hortensia Papadat-Bengescu interpretată de...* , Biblioteca Critică, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 212.
6. Renato Poggioli, *Definizione dell'utopia*, apud. Marian Papahagi, *Eros şi utopie*, Editura Dacia, 1999, Cluj-Napoca, p. 23.

Lista lui Bloom

■ *Marius Jucan*

O recentă traducere în engleză a lui *Don Qu.jote* oferă lui Harold Bloom[1] un nou prilej de ierarhizare canonică, ocazia unor ipoteze fecunde, având drept fundal impresionantele aliniamente literare şi ideologice ale Canonului Vestic (*Western Canon*, 1994). De data aceasta e vorba mai degrabă de perspectiva comparatistă a unei relaţii dintre doi scriitori, Cervantes şi Shakespeare, mult speculată de altfel, dar nu mai puţin memorabilă şi mai actuală cu cât anul viitor va rotunji patru sute de ani de la apariţia primului tom din aventurile iscusitului hidalgo şi de la reprezentarea pe scenă a versiunii amplificate a lui *Hamlet.*

Dincolo de co-incidenţa unor detalii ce ţin de apariţia unor opere universal clasice, dincolo de încercarea lui Shakespeare şi a altor doi dramaturgi contemporani lui de a pune în scenă *Don Qu.jote,* (drama *Cardenio* s-a pierdut), rămâne ca factor coerent al mai sus amintitei comparaţii un "principiu al listei", nu doar al listei de asemănări şi deosebiri dintre cele două nume generice ale literelor britanice şi hispanice, ci al câtorva remarci pătrunzătoare despre perenitatea lui *Don Qu.jote.* De fapt, principiul listei este activ nu doar în desfăşurarea seriilor de prozatori, urmaşi ai realismului exemplar cervantesc, ci în nevoia de a ilumina asupra filiaţiilor şi afinităţilor în continuă expansiune într-o ordine care tinde să devină entropică (vezi profeţia canonică despre ultima vârstă a Canonului). Nu importă atât cine e în fruntea listei, (desigur, Cervantes), ci felul în care un principiu al listei organizează post-istoria romanului, modificările, priorităţile de lectură, noi aliniamente literare şi ideologice. E ca şi cum cine spune A trebuie să spună şi B, dar odată ajuns la Z realizează că A este în legătură cu Z, şi invers. Altfel zis, spunând Cervantes deschizi paginile unor Goethe, Dickens, Dostoievski, Tolstoi, Flaubert, Melville, Proust, Kafka. Descendenţa cervantescă înseamnă nostalgie după începuturi, (vezi etimologia greacă a cuvântului nostalgie), dar de asemenea o tentativă de reconstrucţie a originarităţii, implicit a unei perspective genealogice. E la fel ca şi când găsind portretul strămoşului în dagherotip, nu eşti izbit de asemănarea lui cu urmaşii, ci mai degrabă de asemănarea dintre feţele urmaşilor amprentată pe fotografiile digitale salvate în pixeli.

Un asemenea principiu al listei, despre care scria Andrei Cornea într-o erudită şi generoasă carte, proiectează locul unui centru spre care (din care) converg (diverg) căile de acces ale reprezentării în discursul cunoaşterii, în care cel literar e doar un capitol. Nu intenţionez să evoc vorbind despre centralitate ori originaritate disputa dintre partizanii erorii intenţionale şi cei ai validităţii intenţiei auctoriale, admiţând totuşi că cea din urmă şi-a sporit spectrul de interes în vremea din urmă. E interesant însă că delimitând centralitatea canonului literaturii americane, Harold Bloom se sprijină de figura bardului Whitman, trimiţând la descendenţă, ori mai degrabă la un scenariu transcendent care permite călătoria din vârii epoci spre actualitate (Emerson, poetul religios, poeţii ca "zei eliberatori")[2]. Într-un asemenea cadru al descendenţei şi transcendenţei investirea lui Walt Whitman cu meritul "inventivităţii mitologice şi arta limbajului figurativ"[3] este nu doar posibilă, ci şi relevantă pentru posteritatea whitmaniană, în general a literaturii moderne. Astfel, centralitatea (originaritatea) unui autor, al unei opere, a canonului în figura scriitorului major, este un nod de căi care traversează epoca spre alte viste, cum ar fi de pildă de la cele mitologice la cele ideologice. Nodul respectiv nu e nicidecum o culme monumentală prin atributele ei literar istoriografice, ci prin cele ce aparţin poieticii şi hermeneuticii

Reîntorcându-ne la Cervantes şi la ceea ce face activ principiul listei, nu e de prisos să enumerăm unele din observaţiile criticului american, şi mai întâi de toate, intenţia auctorială. Cervantes se înfăţişează în *Don Qu jote* într-o formă trinitară: cavalerul, Sancho, şi naratorul. Apoi: tema solidarităţii umane într-un moment de criză al conştiinţei europene, asumarea îndrăzneaţă a nobilului ideal de umanitate într-o epocă de pesimism şi relativism maxim. Don Quijote, comparat cu melancolicul şi solipsistul Hamlet, aşa cum au făcut-o adesea şi romanticii şi realiştii secolului 19, de pildă Turgheniev într-un celebru eseu, e mult mai "uman", deşi cu mult mai vulnerabil. În continuare, merită să adăstăm asupra cruzimii descrierilor din roman, temperată uneori de umor şi ironie, alteori de lirism. Violenţa realismului spulberă pas cu pas tendinţa spre autoiluzionare, tocmai prin excesul paranoic al acesteia. Cruzimea e văzută ca antidot al literaturizării, şi de fapt leac al salvării idealismului eroic de propria lui pastişă. *Don Qu jote* e romanul anti-cavaleriei, dar am spune, de asemenea un arhi-roman, roman arhivă şi în acelaşi timp tipar genealogic, strămoşul romanelor moderne. În acest sens, Cervantes nu este preocupat de sfinţenie, ci de transfigurarea acesteia în eroismul mundan. Drept consecinţă a acestei mutaţii, construcţiile *batetice* sunt cel puţin la fel de importante precum cele *patetice.* Anticlimaxul nu desfide idealismul, ci idealizarea patetică, involuntar comică. În fine, două aspecte privind transcenderea voinţei în *Don Qu jote*: metafizica voinţei e sublimată prin eros şi ironie, gesta lui Don Quijote este una erotică, iar ironia sa este mai blândă, spune Harold Bloom, decât cea a a lui Swift, deoarece ne îngăduie speranţa.

Principiul listei provoacă în relaţionările sale ecouri repercusive, pornind chiar de la cele clasice, datorate filosofilor şi eseiştilor spanioli Unamuno, Gasset, Maeztu, Mendez y Pidal, dar şi altora, greu de cuprins în totalitate. Astfel, una dintre cele mai speculative relaţii este cea relatând despre influenţa creştinismului asupra cavalerului Tristei Figuri, mai cu seamă în momentul transformării sale în Alonso Quijano cel Bun. Relaţie capitală pentru a înţelege dezvrăjirea care propulsează pe *Don Qu jote* în modernitate, în sensul că eroul lui Cervantes renunţă la modele abstracte ori instrumentale, pentru o viziune plenară asupra omului concret. În această privinţă ar fi poate impropriu să vorbim de renunţare, cum unii comentatori au citit în finalul cărţii, ci mai curând de *îndepărtare,* de depăşirea unei experienţe, prin propria capacitatea de interpretare a eroului, care devine finalmente autonomă. Îndepărtarea şi nu renunţarea îi oferă lui Alonso Quijano cel Bun, autonomia de a-şi judeca aventurile. Don Quijote nu a murit de fapt, el este însă mai departe de noi, prin oglinda bunului Quijano, tocmai pentru a putea fi contemplat în noutatea sa mereu surprinzătoare. Despre această "artă" a îndepărtării scria cu acribie hermeneutică Toma Pavel[4], notând îndeosebi rolul *impulsului antiempiric.* Regimul idealizării fertilizează romanescul în toate măştile sale, inclusiv în cea comică şi grotescă, iar prin ambitusul său prevalează asupra nuvelei, a se vedea exemplul nuvelei prinse în rama romanului, *:"Istoria curiosului nechibzuit"*, şi a tentativei lui Cervantes de a include în roman şi celebra *"Rinconete şi Cortadillo",* la care apoi a renunţat. Însă efectul impulsului antiempiric ţinteşte mai sus, spre realizarea unei utopii a binelui care triumfă. Ultimă aventură a lui Don Quijote, e drept, petrecută doar la despărţirea de lume a omului din La Mancha, e judecata sa despre bine, ceea ce ne-ar putea trezi credinţa că ar putea fi ultima şi cea mai de preţ a sa alegorie. ■

Note:
1. Harold Bloom, *" The Knight in the Mirror", The Guardian,* Dec. 13, 2003.
2. Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and the School of the Ages,* Harcourt & Brace, New York, 1994, p. 266.
3. *op.cit. ibid.*
4. Toma Pavel, *Arta îndepărtării. Eseu despre imaginaţia clasică,* traducere de Mihaela Mancaş, Nemira, 1999, pp. 192, 200, 222.

Acasă înseamnă Europa

■ *Ovidiu Pecican*

Oricât ar părea de banală, ideea unui „acasă" care să însemne Europa nu este una dintre cele uşor accesibile. Nu este simplu să te imaginezi pe întreg continentul acasă nici pentru locuitorii Occidentului, nici pentru cei ai Răsăritului european. Şi într-o parte, şi în cealaltă a micii „Lumi Vechi" – cea mare ar include, desigur, şi nordul Africii, şi Asia toată -, casa a fost un ax ordonator prea adeseori ameninţat de adversităţi şi, prin urmare, păstrat în nişte limite spaţiale aparent mai rezonabile, pentru ca oamenii să mai cuteze în mod curent să îi lărgească cadrele. În aceste condiţii Europa rămâne pe mai departe, pentru o majoritate umană de netrecut cu vederea, un spaţiu prea larg de gestionat.

Problema transformării acestei spaţialităţi într-un topos familiar şi securizat este, într-o măsură mai mare decât s-ar putea crede, o chestiune de rezolvat în afara cancelariilor guvernamentale şi a birourilor oficiale. Înainte de a fi garantată prin tratate, siguranţa individului şi a comunităţilor trebuie imaginată, plănuită, jalonată de sensibilităţi şi idei în care viaţa pulsează deplin şi nemediat. Până să devină instituţii cu mers de ceasornic şi scopuri strategice, asemenea reprezentări şi comportamente trebuie să cucerească minţile şi sufletele celor care însufleţesc acest spaţiu, cel european.

Aşa cum arată astăzi, Europa – conturată pregnant la vest, ezitantă şi incompletă la est – mai are destul până să devină un acasă deplin. Prea adeseori însă se crede că aceasta rămâne o sarcină căreia trebuie să i se devoteze doar notabilităţile. La drept vorbind, într-un asemenea proces, complicat şi sinuos, cu diverse viteze de înaintare, actorii vizibili până astăzi rămân instituţiile şi indivizii, comunităţile, statele, regiunile, alianţele regionale şi transetnice, ca şi tratatele bilaterale şi cele supranaţionale. Până şi această simplă enumerare improvizată face observabilă complexitatea acestei forfote mai mult sau mai puţin concentrice care, în cele din urmă, s-ar cuveni să debuşeze într-o construcţie cu trăsături unitare, însă în care diversitatea să rămână pe deplin pregnantă şi relevantă pentru o bogăţie materială şi spirituală a cărei dispariţie nimeni nu are motive rezonabile să o dorească.

Dintr-un anume unghi de vedere, aşadar, „Acasă înseamnă Europa" nu poate fi decât un slogan care cheamă la regândirea temei locuirii. Cel puţin de la Martin Heidegger încoace – cu vestitul adagiu hölderlinian „În chip poetic locuieşte omul" utilizat ca pretext de meditaţie – acest subiect a dobândit distincţie şi profunzime filosofică, etalându-şi potenţialul. Într-adevăr, o reflecţie asupra locuirii poate poziţiona diferit omul în universul cotidianului, câtă vreme casa rămâne o imagine a adăpostului interiorităţii prin excelenţă, unul dintre simbolurile centrului, un ax ordonator.

În logica nomadului, casa – cort, iurtă ori şatră – îşi urmează stăpânul pretutindeni şi cam tot timpul. Divorţul între acasă şi spaţiul alienant al străinătăţii nu se produce, nomadul putând acoperi mari spaţii fără sentimentul pierderii lui „acasă". În logica sedentarului, însă, casa – construcţie rigidă şi imutabilă, simplu apartament într-o clădire ce presupune convieţuirea unei microcomunităţi, castel de piatră sau reşedinţă estivală de lemn situată într-o zonă rurală pitorească - rămâne plasată foarte precis pe hartă, chiar şi atunci când aceasta din urmă este imaginară. În deplasările sale mai reduse ori mai ample, sedentarul percepe distanţele nu doar în termenii oboselii pe care o implică călătoria, ci şi ca raport spaţial cu propria casă, adevărată imagine a centralităţii. În concepţia lui, „acasă" include, pe lângă un anumit spaţiu al intimităţii delimitat de construcţia umană, şi un anumit peisaj mai familiar, cu străzi, copaci, râuri şi forme de relief. Uneori, chiar şi atunci când călătoria este dorită, separarea de acest spaţiu rămâne traumatică şi presupune exerciţii de voinţă şi de adaptare.

Chestiunea consideării spaţiului geopolitic al Europei ca „acasă" implică deci operaţiuni de schimbare a mentalităţii, eforturi de recalibrare a geografiei interioare şi regândirea bazelor antropologice ale unei anumite locuiri. Abia după aceea – şi într-o altă ordine de idei, separată de această exploatare a subiectivităţii – operaţiunea transformării Europei într-un acasă accesibil, prietenos şi securizant devine o chestiune politico-strategică, administrativă şi juridică înscrisă pe agenda politicienilor şi birocraţilor. ■

muzică

Câteva ore cu un muzician de vârf: Mathias Rüegg

■ *Virgil Mihaiu*

După recitalul de jazz-poetry pe care l-am susţinut împreună cu pianistul Harry Tavitian şi cu violonistul Alexander Balanescu în deschiderea *Săptămânii Jazzului Românesc* de la Viena (ianuarie 2004), am avut privilegiul de a fi invitat acasă la Mathias Rüegg, liderul celebrei *Vienna Art Orchestra*. Din fericire, lui Rüegg îi plăcuse acţiunea noastră scenică. Opţiune mărturisită şi cât se poate de onorantă pentru noi, având în vedere exemplara lui colaborare – documentată pe numeroase albume discografice – cu Ernst Jandl, unul dintre giganţii secolului 20 în domeniul interferenţelor poetico-jazzistice. De altfel, imediat ce am păşit în locuinţa lui Mathias din centrul Vienei (totodată sediul oficial al *VAO*), distinsul muzician căruia îi câştigasem amiciţia mi-a şi dăruit câteva asemenea valoroase mostre. Dar nu s'a oprit la atât: cu fineţea şi empatia artistică (dar şi umană) ce-l caracterizează, m'a fericit şi cu alte cadouri muzicale, menite să compenseze incapacitatea cronică a jazzologului est-european de a-şi procura capodoperele dorite.

De la înfiinţarea ei în 1977 şi până azi, *Vienna Art Orchestra* a fost nu doar unul dintre cele mai inovative big band-uri de pe Glob, ci şi o veritabilă instituţie de cultură. Iar Mathias Rüegg i-a dat viaţă asemenea unui instrument propriu – deşi păstrând intactă valoarea contribuţiilor individuale ale membrilor ei – în acord cu modelul orchestral arhetipal întemeiat de Duke Ellington. Dar activitatea ca dirijor/lider de ansamblu a lui Rüegg se conjugă cu aceea de compozitor, aranjor, pianist, descoperitor de talente, fondator de instituţii (inclusiv clubul *Porgy&Bess*, unde s'a desfăşurat cu succes amintitul eveniment al jazzului românesc) şi manager al *VAO*. Prolificitatea muzicianului, născut în 1952 la Zürich, cu studii la Universitatea de Muzică din Graz, atinge proporţii de-a dreptul... mozartiene. Sunt suficiente câteva titluri din enorma discografie *VAO*, spre a sugera vastitatea proiectelor lui Rüegg: *The Minimalism of Erik Satie*; *From No Art to Mo-(Z)-Art*; superbul LP *Jazzbühne Berlin '85* conţinând o iconoclastă portretizare flautistică a titanului Mozart, interpretată de Wolfgang Puschnig; flamboiante transcrieri în limbajul swing-ului ale unor lucrări de Verdi, Wagner, Schubert, Scott Joplin; omagiul adus lui Gershwin la centenarul acestuia, sub titlul *American Rhapsody*; albumul în două volume *Duke Ellington's Sound of Love*; aventura muzicii de jazz în secolul 20 sintetizată în *A Centenary Journey*; fulminantul tur de forţă din dublul CD *Art&Fun*; deconcertantul *All That Strauss*, bazat pe muzica regelui valsului; ş.a.m.d.

Pentru Rüegg, asemenea acte de curaj sunt doar o continuare a unor iniţiative demult consumate în patria jazzului. Îi place să menţioneze, în acest sens, albumul Wagner realizat de Stan Kenton, sau *Ebony Concerto* compus de Stravinsky pentru Woody Herman. În plus, Rüegg îşi urmează şi vocaţia componistică în sfera muzicii contemporane (mi-a dăruit un preţios album de serie mică, pe care lucrările îi sunt interpretate de Orchestra della Svizzera Italiana, Basel Sinfonietta, NDR Radio

Faimosul lider al big band-ului Vienna Art Orchestra, Mathias Rüegg

Philharmonie, Ansamblul Opus Novum ş.a.). Disponibilităţile sale multimedia sunt remarcabile – a colaborat cu poeţi, coregrafi, dansatori, coruri, fanfare, actori, scenografi, pantomimi, literaţi etc. Iar flerul în a-şi alege interpreţii e imbatabil. Din lipsă de spaţiu, îi amintesc aici doar pe Wolfgang Puschnig, Harry Sokal, Herwig Gradischnig/ ancii, Herbert Joos, Thomas Gansch/trompetă, fluegelhorn; Christian Muthspiel, Christian Radovan/ trombon; John Sass/tuba; Wolfgang Muthspiel şi brazilianul Alegre Correa/ghitară; americanca Lauren Newton şi italianca Anna Lauvergnac/vocal; rusul Arkady Shilkloper/corn; românul Vasile Marian/oboi; Mario Gonzi, Wolfgang Reisinger/ percuţie; Woody Schabata/marimbafon, vibrafon... Anul trecut, *Vienna Art Orchestra* a aniversat un sfert de secol de existenţă, susţinând 60 de recitaluri pe întregul mapamond. Cel mai apropiate de noi au fost concertele de la Budapesta şi Zagreb. Să sperăm că, măcar la un proxim festival muzical de prestigiu din România, melomanii noştri vor avea şansa să o cunoască în direct. ■

Poezia

■ *Vasile Igna*

Notă vesperală

Cât negru cuige-n jur spre a se face zi,
câtă verdeaţă se ascunde-n uscăciune
şi câtă frăgezime spre a putrezi
alunecă din astă clipă-n lume.

O, stinge chipul ei într-un căuş de ceară
şi glasul fă-l să urce fir în cer.

Nu mai pot, Doamne, altceva să-ţi cer.
E întuneric şi în noi şi-afară.

Rugină

Grădina e toată sub frunze
covor pe care păşesc noaptea aricii şi viezurii
o coadă de păun plină de
mărăcini şi ciuline.

O roată ce aleargă spre moarte
e pojiştea arsă a livezii
călcând de-a valma gutui şi alune,
mere de aur
şi ghinde frigide.

Un car de foc se înalţă din cutele verii
şi duce cu sine poveştile ierbii;
ascunde de ochii pădurii
copii nenăscuţi, efi singuratici
păcate de iulie.

Nu mai e nimic de făcut.

În lumina rară a visului
am zărit vulpea roşie alunecând
ca un fir de sânge
spre marginea casei.

Lut ars

Aerul miroase a eter
peste corola anemonelor
stăpânesc colbul şi uscăciunea.

Vecinul poartă la gât
o panglică roşie:
numele lui nu-i mai mult
decât al unei pisici
norocoase.

Între două uşi aşteaptă
amfora de lut a trupului tău.

O barcă de frunze înaintează
spre Centrul Lumii.

Arborii se prefac a da frunze.

Tânăra doamnă
acoperă oglinda cu
umbra părului ei.

Fragmente

Departe de trupul meu
în dimineaţa aceasta voi privi
pasărea care mă priveşte,
acum strălucind ca un punct de aigint
în ochiul roşu al cerului.

În buza pădurii, bătrânul stejar
ascute procesele de conştiinţă:
poţi să-ţi vezi viaţa sau
să o povesteşti –
cu cât întâmplările sunt mai
asemănătoare cu atât
sunt mai adevărate.

Singurătatea cutreieră Grădina
vecinului, e aproape o ocupaţie zilnică
să o însoţeşti până la gard şi să
crezi că nu se va întoarce.

Şi din nou aceste potriveli de cuvinte
care spaig cocja tăcerii precum puiul
ce părăseşte casa de var a oului.

Nici o stflare nici o mângâiere nici un ţipăt.

Dumnezeu se ascunde în literele mari,
ştiam asta când m-am hotărât
să privesc pasărea care mă priveşte.

Transcriere

Ar fi putut fi unul dintre ei,
dar nu mai era nimic de învăţat,
pe axul ceasornicului cresc muşchi
şi pe pieptul scrobit al duminecii
toamna pictează idecgrame de sânge;

Ar fi putut fi vânător
păstor de urme în pădurile Graţiei
fâşiind întunericul cu plumbii
unei arme de împrumut;

O călătorie? Un exil? Putea
rezista la toate, dar vedeam prin
scrisorile sale ca printr-un geam
aburit: o gecgrcfie impefectă,
o frescă pe jumătate acoperită cu var;

Putea fi un triunghi cu laturile
mobile, nimeni n-ar fi ascultat
cu urechea lipită de uşă cum înflorea
vocea în coşul pieptului;

Acum
va veni ploaie, focul în vatră e mic,
aproape se stinge. Geamurile sunt sparte.
O mână scrie, alta şterge.

■

ex abrupto

Cartierul şi cîinii (III)

■ *Radu Ţuculescu*

Ăsta-i cartier de cartier, explică Grasul iar Didi dă veselă din coadă, aprobîndu-l. Grasul are o sută douăzeci de kilograme .Cap ţuguiat, adică rasă nobilă, vezi bine, ca şi Didi, păr negru lins, a la mafioţii italieni din alte vremuri. Burtă cît patru, braţe păroase şi două picioare cît două trunchiuri de copac care mereu se lovesc la genunchi în timpul mersului legănat, de raţă. Are o voce destul de subţire, într-un contrast hilar cu întreaga sa înfăţişare. Fruntea nu-i este tocmai îngustă, semn că se mişcă oarece în spatele ei. Cîinii îl respectă, atît cei fără stăpîni cît şi ceilalţi, spălaţi, periaţi, pupaţi zilnic. Cu mersul său de orătanie uriaşă, Grasul cartierului e o apariţie care impune. Nimeni nu ştie dacă lucrează undeva şi, bineînţeles, nici nu-l întreabă, e problema lui. Nu l-am văzut vreodată hrănind cîinii vagabonzi, aciuiaţi pe lîngă tarabe, printre blocuri ori printre hidoasele garaje din tablă rugi-nită. Cu toate acestea, după cum ziceam, atît Didi a mea, rasă „tricolor" cît şi alţii, nu-l mîrîie, nu-l latră, ba chiar încearcă să-i zîmbească, mişcînd coada ori ciotul, fiecare ce are. Misterioasă este, uneori, gîndirea cîinească.

În urmă cu cîteva zile, l-am întîlnit pe Gras pe una dintre alei, în timp ce-mi plimbam căţeaua căreia tocmai îi cumpărasem o curea roşie la gît, să nu fie deocheată. Am uitat să spun că Grasul e un tip informat, ştie tot despre oamenii din cartier, parcă ar fi un dulap cu rafturi şi dosare ale fostei şi actualei securităţi. Avea o servietă uriaşă în mîna dreaptă, umflată ca şi burta lui. M-a oprit, cu un gest larg, şi-a desfăcut geanta şi a scos de acolo un calendar mititel.

„Uite, şefule, un calendar pe care ţi-l fac cadou."

Zîmbea enigmatic, şiret, perfid, de mă lăsă mască. De ce-mi face un cadou? N-am apucat să-l întreb, mi-a ghicit întrebarea pe buze şi a continuat:

„E un calendar micuţ pe care l-au scos ăia de la biblioteca judeţeană a oraşului nostru. Sînt acolo , o să vezi, înşiraţi să scibalăii clujeni, scuze, am vrut să zic scriitorii care au împlinit o vîrstă frumoasă. Eu ştiu tot despre blochiştii din cartierul meu, ceea ce, în schimb, serviciul de informare!, sună bine , aşa-i?, şi de documentare a bibliotecii habar n-are. Ăia sînt urechişti, te asigur eu..."

„De ce?" îndrăznesc să întreb.

„Pe tine te-au lăsat pe dinafară. O fi făcut-o intenţionat, să nu afle gagicile ce vîrstă înaintată şi rotundă ai..."

„Precis de aia", i-am zis Grasului iar Didi a aprobat, lătrînd scurt şi zîmbind larg.

■

„Problema mea este crearea unei imagini fascinante a României"

■ *Virgil Tănase*
directorul Institutului Cultural Român din Paris

– Sorin Şipoş: *Suntem la Paris, în clădirea Institutului Cultural Român, pe rue d'Exposition numărul 1, alături de distinsul intelectual domnul Virgil Tănase, directorul instituţiei, c.flat după o zi obişnuită de lucru. Este ora 19,45, iar Domnia sa a avut amabilitatea de-a ne răspunde la câteva întrebări privind menirea culturii şi a instituţiilor de cultură în societatea contemporană. Domnul Virgil Tănase s-a născut la 16 iulie 1945 la Galaţi. A urmat şcoala elementară şi liceul la Galaţi, apoi facultatea de limbă franceză la Institutul de Limbi Străine din Bucureşti, între anii 1963 şi 1968. De asemenea, şi clasa de regie de teatru „I.L. Caragiale" din Bucureşti în perioada anilor 1970-1974, precum şi Ecole de Hautes Etudes din Paris. Obţine doctoratul în sociolcgia şi semiolcgia artelor şi literelor, la Ecole de Hautes Etudes, în anul 1978. A publicat peste 10 romane în Franţa şi România. Este autor de numeroase texte dramatice, jucate, printre altele, la Teatrul Naţional Bucureşti, Teatrul Lucernaire - Paris, Teatrul Kaliaghin - Moscova etc. Regizor de teatru cu spectacole jucate la Teatrul Naţional Bucureşti, Teatrul Naţional Iaşi, Odeon/Teatrul Europei - Paris, Opera din Avignon etc. În prezent este profesor de istoria civilizaţiilor la Institutul Internaţional de Imagine şi Sunet, consilier diplomatic şi director al Institutului Cultural Român de la Paris. Stimate domnule Tănase, care sunt rosturile diplomaţiei culturale în momentul de faţă în cadrul politicii externe promovate de statul român?*

– Virgil Tănase: Diplomaţia culturală creează imaginea fantasmatică a unei ţări. Un mare publicist şi specialist în comunicare, Jacques Séguela, un francez care a făcut mai multe campanii prezidenţiale lui Mitterrand, a publicat o carte intitulată *Hollywoodul spală mai alb*, unde scria următoarele: „într-o societate de consum toate produsele sunt bune, iar produsele proaste dispar de la sine. Lumea cumpără un produs în măsura în care îl face să viseze. Cumpără un detergent pentru că el crede că vedetele de la Hollywood îşi spală rufele cu detergentul cu pricina".

Aşadar, cultura română se face în România şi are logica ei, dimensiunile ei. Dialogul culturilor se face prin raportările fireşti dintre culturile naţionale. Diplomaţia culturală este altceva, ea creează o imagine fantasmatică pentru a crea dorinţa de această ţară. Când se va crea o dorinţă de România, ea va fi la fel de eficace şi pentru exportul culturii ca şi pentru exportul produselor industriale. Este o imensă eroare a tehnocraţilor liberali din România care îşi închipuie că vor vinde produse pentru că sunt mai bune. Toate produsele sunt bune! Se vor vinde numai în măsura în care lumea dintr-o ţară străină va avea o imagine captivantă despre România. Investiţia în diplomaţia culturală este singura care poate face rentabilă investiţia în celelalte ramuri economice.

– Este bine cunoscut faptul că România a avut cu Franţa relaţii culturale de excepţie. Au reuşit ţara noastră, Institutul Cultural Român din Paris să relanseze, alături de alte instituţii de cultură şi învăţământ, legăturile de înaltă ţinută academică existente, bunăoară, în perioada interbelică?

– Nu – şi nici nu putea să se întâmple aşa, deoarece după părerea mea aceste relaţii sunt rezultatul unei creşteri organice şi se întâmplă că această plantă despre care vorbim creşte foarte încet, este vorba de zeci de ani. Situaţia privilegiată dintre cele două războaie mondiale a fost rezultatul unei creşteri fireşti, continue, timp de un secol. Acum seminţele pe care le punem noi astăzi, cu ajutorul lui Dumnezeu, o să le vedem dând roade după 50 de ani. Acest tip de creştere este total străin gândirii liberale.

– Sunteţi într-o postură privilegiată, cunoaşteţi bine cultura română, oamenii de litere şi de teatru din ţară, dar, în egală măsură, şi fenomenul cultural din Franţa. Este cultura noastră în legătură strânsă cu mişcarea de idei din Franţa, ne găsim noi în sincronism, vorba lui Lovinescu?

– Nu ştiu dacă suntem în sincronism, nu mai avem cu ce să fim în sincronism. Acum 40-50 de ani, când francezii încercau să schimbe lumea, în Franţa s-au născocit, în acelaşi timp, noul roman, noua critică, noul val în cinematografie, Şcoala Analelor în istoriografie, structuralismul antropologic. De o bună bucată de vreme, Franţa nu mai vrea să schimbe lumea, cei ce ar trebui să fie profesori se mulţumesc cu gestiunea. Gestiunea exclude cultura. Privirea fascinantă a multor intelectuali români de azi către Franţa este o nostalgie pentru o minunată doamnă care a murit. Din fericire, în cultura aceasta, minunate doamne mai mor, mai renasc şi chiar au trecut de multe ori prin moarte şi prin viaţă, cum este cazul culturii franceze, care nu moare niciodată.

– Care este colaborarea Institutului Cultural cu românii stabiliţi în Franţa?

– Nu face parte din politica institutului, deoarece cred că românii din afara graniţelor nu au nevoie de noi pentru a cunoaşte cultura română. Îi consider ca fiind o parte din publicul nostru. Însă nimic nu este mai jalnic decât o comunitate de ghetou şi o elită de grădină zoologică.

– Suntem la .fârşit de an, este momentul evaluărilor pentru fiecare dintre noi. Dumneavoastră, domnule Virgil Tănase, sunteţi mulţumit ca director de instituţie, ca om, ca persoană particulară de anul 2003?

– Ca director de institut, am scos-o la capăt şi anul acesta. Când mă uit în urmă la câte am făcut şi la mijloacele care mi-au fost puse la îndemână, zic, fără îndoială, că Dumnezeu e cu noi. Am reuşit să public sub oblăduirea institutului o revistă independentă, scoasă de un editor francez, pentru a fi vândută pe piaţă.

Ca persoană particulară, nu a fost un an prea rău. Am făcut un spectacol a cărui premieră a fost pe 9 ianuarie 2003, la Paris, şi care de atunci se joacă în fiecare seară. A fost prelungit până la sfârşitul lui decembrie. În zilele ce urmează apare în România un roman la care lucrez de zece ani. Aş fi necinstit dacă nu aş adăuga faptul că pruncii mei au realizări profesionale de care mă bucur chiar mai mult decât de ale mele.

– Proiecte de viitor?

– În anul ce vine sunt în vorbă cu vreo două teatre, probabil pentru unu, două sau, poate, trei spectacole. Am început să lucrez la o piesă, ca autor, şi probabil după Anul Nou o să încep un roman, nu pentru că aş avea ceva deosebit de spus, ci pentru că scriitorul scrie, aşa cum plugarul ară.

– Care ar fi segmentele pe care Universitatea din Oradea – unde lucrez – ar putea colabora cu Institutul Cultural Român din Paris?

– Nu am nici o şovăire de colaborare. Am făcut colocvii de chimie macromoleculară, am lansat cărţi foarte speciale de istorie, am găzduit expoziţii şi concerte foarte diferite. De fapt, iarăşi, mă întorc la misiunea mea, care este diplomaţia culturală, pornind de la ideea că tot ce prezint răspunde unor criterii de valoare. Problema mea este aceea a viabilităţii în spaţiul francez. Fenomene culturale care sunt importante şi necesare în cultura română pot fi depăşite sau greu de receptat aici. Problema mea nu este propăşirea culturii româneşti, ci crearea unei imagini fascinante a României. Deci trebuie să vorbesc în limba culturală a celor în mijlocul cărora mă aflu şi să aduc mesajele culturale care mi se par că pot fi înţelese. ■

Paris, decembrie 2003

Interviu realizat de SORIN ŞIPOŞ

O naştere spre spiritualizarea existenţei create

(câteva cuvinte despre necesitatea reorientării înspre spiritual a fiindului uman, schiţă pnevmatică a fiinţării)

■ *Ioan Chirilă*

Poate e vremea să ne vorbim întreolaltă despre ce-o fi, ce-o mai păţi, ce-o mai intui mintea noastră supusă de număr şi volum. De-i aşa, apă-i să ştii frate că vreau a-ţi zice ceva despre ape, despre apele ce spală, despre cele ce sting şi despre cele ce aprind în noi focul dumnezeirii ca să strălucim întru a Sa străluminare. De ce despre ape?! Pentru că ele răsar de sub orice brazdă de pleoapă atunci când spiritul se stoarce chircindu-se sub povara materialităţii idolatrizate. Nervos dai cu mâna să le alungi şi când atingi cu ea buzele simţi sarea Mării celei Roşii şi te întrebi de nu-i fi trecut şi tu pe acolo, căci, iată, sarea te vădeşte, şi-atunci începe potopul, iar tu, întinzi catargul fiinţei, crucea ascunsă în trupu-ţi firav şi pluteşti spre piscul Golgotei ca să fii izbăvit de cel ce a despicat Marea Roşie în două şi a păzit neatins mitrasul Fecioarei. Sau, poate ruşinat şi temător, te ascunzi în peştera trupului tău şi vezi cum, chircit ca pentru o nouă re-naştere, firav o dâră de lumină din lumina Lui te cată să se nască în lume prin tine. Se lasă cuprinsă sfios, tremură de frigul fiinţării tale şi aprinde toate paiele ieslei ca să te încălzească spre mlădierea cea întru Duh de viaţă dătător. Peştera s-a umplut de ape, dar peste toate pluteşte duhul tămâiei, smirnei şi aurul străluceşte verzui căci întru aceasta se fac toate stră-verzii. Era plânsul inimii, erau apele dezgheţului sub care prindea să strălucească, ca 'ntr-o perspectivă inversă, chipul. Atunci m-a atins pe mână mâna lui, a celui ce-i vorbeam, şi i-am auzit glasul sfios spunându-mi: lasă părinte, astea-s tautologii, cin' te mai crede, ori cin' te înţelege, spune-mi de vrei pe glasu-mi ceva?! Mirat, şi parcă mânios, aprins de flacăra Celui ce se vesteşte de fapt prin noi, m-am potolit întru liniştirea unei lacrimi ce mi-a răcorit pentru o clipă oglinda feţei şi i-am zis: da, ai dreptate, e greu să înţelegi misterul apelor de sus şi a celor de jos acum când oglindirea celor de sus în fiinţarea creată baptismal s-a stins. Dar ştii de ce? Nu, poate-mi spui. Fiindcă în apele de jos tu nu mai vezi decât imago-ul narcisităţii tale. Ei, chiar aşa? Poate-o să vezi şi poate-o să-nţelegi când voi ieşi din vâltoarea literaturizării şi-o grăi deschis.

De ce spunem aşa degrab că este tautologie? Fiindcă nu ne mai putem găsi în Cel care şi prin Care am fost creaţi. El este subiect şi predicat, e Cel care despică apele de sus ca noi să trecem, aidoma Botezului, în veşnicie. E nor de lumină şi stâlp de foc pentru cei care–au decis să lase-n spate egiptica vieţuire din istorie. E subiect, adică e cel ce-ncepe cu noi, împreună cu noi, despicarea apelor, căci apele se trag înapoi văzâdu-I chipul oglindit în faţa-mi întoarsă spre El. E predicat, adică e vreb, e cel ce-ncepe lucrarea prin noi în noi înşine atunci când conformăm actul definiţiei Sale creatoare cu substanţializarea fiinţării în timp, atunci când timpul intră în uitare şi spaţiul e un câmp al unirii tuturor întru îmbrăţişare, deci nu mai e distanţă, despărţire. Dar vai, de ce mai ostenesc să vorbesc despre un alt timp decât cel post-modern?! Cred de folos a fi acum să-ţi spun ceva despre *"deconstrucţia babelismului modern"*.

Rugăciunea. Când nu mai animă cugetarea noastră acelaşi duh totul începe să se năruie. Ar putea fi o constatare uşor de realizat în acest timp. Eu una spun, iar tu auzi ce vrei. Puţini mai plâng de bucurie, iar copilul nu se mai bucură de dar ca dar, ci de valoarea lui cuantificată în semnele trecerii. Atunci nu-i Babel, cine pe cine înţelege? Nimeni pe nimeni, căci toţi îşi înalţă turnul tăriei lor, deşi ne-a spus de mult că " Domnul este tăria mea", că doar "El dă tărie poporului Său". Babelul este ieşirea conştientă a omului din litugicitatea unitară şi unică a creaţiei. Căci numai în liturgic suflă, până şi azi, Duhul Său spre o eternă trans-substanţiere, trans-figurare. Aici e vreme să punctez un aspect exegetic pentru ultimul termen. E mult frig în lume din cauza lipsei iubirii, căci iubirea aprinde, încălzeşte, topeşte barierele şi uneşte până şi fiinţial. Atunci ce este trans-figurarea? Este trans-f(r)igurare, este o trecere prin frig dincolo de frig prin căldura Duhului zămislitor al unităţii umane şi a unităţii creaţiei, în ansamblul ei. E, aşadar, nevoie şi de Duh, dacă l-am alungat e vremea să-l strigăm. Prima structură a procesului de deconstrucţie a babelismului modern sau post-modern este cea a "invocării Duhului", este, în fapt, o re-conştientizare a noastră despre caracterul cincizecimic perpetuu al fiinţării în timpul Bisericii deschis de întruparea "uşii – Hristos". Invocarea Duhului, rugăciunea din suflet, este suspinul creaţiei după sensul său integral. M. Henry (*Întrupare, o filozofie a trupului*, Deisis, Sibiu 2003) vorbea despre o corporalitate subiectivă invizibilă originară care alcătuieşte originea şi posibilitatea transcedentală a corpului obiectiv pe care-l cunoaştem în lume, dar ea în ea însăşi este expresia vieţii în ipseitatea ei constitutivă, de dincoace de gândire şi de lume. Dacă accepţi aceasta atunci pot să-ţi spun că ai în faţă o expresie posibilă a integralităţii pe care o revendică suspinul meu şi suspinul Duhului. Iar, de-i voi să iei în seamă şi frumoasa demonstraţie a lui A.Pleşu (*Despre îngeri*, Humanitas, Bucureşti 2003) despre interval şi despre cei ce-l umplu vei vedea prezenţa împreună călătoare cu tine a duhului îngeresc care vrea să te facă simţitor şi trăitor al celor de sus, a celor ce înalţă. Această înălţare se produce prin slujitorii intervalului care cu fiecare cuvânt din care transpare cunoaşterea Celui care mai întâi ne-a chemat la fiinţă se înalţă, şi odată cu ei şi fiindul nostru subiectiv, în har spre adâncul aprins al fiinţei Sale pururi restauratoare. Rugăciunea, ca invocare a Duhului, este mediu al cunoaşterii din sânul actului teandric, din sânul dumnezeirii, este o vorbire din participaţie, este teologie. Rostită în mediul secular ea îi conferă acestuia forţa desprinderii din chingile imanenţei orizontalităţii şi implicit puterea de elevare, katabasisul. Dar această acţiune Katabasikă este în fapt o recircumscriere liturgică a creatului prin care greul pământului se uşurează, spiritualizându-se, din dăruirea eleimosinică a tuturor pentru toate. Rugăciunea înţelepţeşte şi uneşte liturgic toate făpturile vii. Dar ea revendică realitatea dăruirii.

Celălalt , celălalt element al deconstrucţiei este dăruirea. Îi este foarte greu omului post-modern să trăiască realitatea post-ului, de aceea se confruntă cel mai adesea cu realitatea p(r)ost-ului. Când auzim acest cuvânt credem că are doar un sens jicnitor, că nu are nimic pozitiv, şi aceasta pentru faptul că nu intuim dimensiunea kenotică a cuvântului sau a cuvintelor în general. Începutul prostiei este ne-vederea celuilalt în dinamica necesităţilor sale relaţional-liturgice. Acestea sunt elemente ale chemării mele spre postire, spre dăruire. Lumea a fost creată de Dumnezeu şi dăruită omului-rege (Sf. Grigorie de Nyssa, *Despre crearea omului*), iar dacă în Adam eram potenţial cuprinşi toţi, atunci şi cerşetorul era rege, iar acum el cere fratelui-rege să-i dea din al său darul iubirii autentice, darul unicului fiind uman, prin care acesta devine asemenea Lui, Celui Pururea dăruitor întru iubire. Dăruirea este în acest caz o întoarcere în sfera dansului liturgic euharistic zămislit de comuniunea feţelor. Celălalt este cel prin care Tu devine Eu, iar eu mă regăsesc în Eu-l desăvârşit recapitulându-I iubirea predicativă în act de jertfire. De aceea, atunci când dăruieşti se năruie Babelul deoarece se deschide fereastra sufletului unduirii Duhului în noi înşine spre veşnică înălţare. A dărui înseamnă astfel a milui (eleimosini), iar a milui este specific divinului, deci tu eşti acum un eu cu El întru miluire. Deconstrucţia materialismului exacerbat în chip de babel nu se poate realiza decât atunci când eşti conştient că trebuie să-I redăruieşti talantul înmulţit. Materia nu merge înspre veşnicie decât cu picioarele iubirii omului şi crezi oare că vei putea duce singur toată greutatea veacului adunată cu atâta osteneală? Dăruind îţi aduni prieteni la înălţarea creaţiei ca jertfă bineprimită Creatorului. Dăruirea face din casa ta Vasilevs-oikia, casă a Împăratului Hristos, căci prin cel căruia tu te oferi intră la tine Hristos. Acum poate înţelegi că ai primit răspuns la invocarea Duhului, pentru că aceasta este lucrarea Lui: întoarce feţele spre olaltă şi anulează distanţele prin dăruire instaurând între noi veşnicia iubirii.

Crucea, crucea materialităţii este o Golgotă încă nescăldată în sângele lui Hristos.

E vremea naşterii. Găteşte peştera sufletului ca să se odihnească cel care a ştiut să plângă pentru tine, cel prin care frigul neiubirii s-a stins în căldura arzătoare a dragostei prin care deasupra, pe colina peşterii, tuturor a înfipt Crucea – semnul biruinţei pasiunilor (patimilor). Naşterea spirituală a lumii nu se poate realiza decât prin cruce. Crucea şi ieslea l-au încăput prin dăruire pe Hristos, iar prin El ele au devenit locuri încorporate veşniciei. Acolo unde se naşte Hristos este cuprins tot ciclul despătimirii, de aceea acel fiind creşte spre întinerire şi nu înspre îmbătrânire, capătă acel fiind marca pruncului veşnic, adică smerenia. El s-a născut din veci din Tatăl în vederea kenozei depline pentru noi, pentru ca să vină sub crucea noastră. Când fereastra sufletului s-a deschis spre unduirea Duhului tot drumul înălţării noastre trece pe sub povara crucii Celuilalt pentru ca toţi să fie una, o singură

→

iubire. Şi, astfel, naşterea spirituală poţi să o înţelegi în ceea ce este: unirea tuturor prin slujire, prin unica slujire mântuitoare, cea a iubirii dăruitoare. Dar aici cred că ar trebui să stărui puţin asupra unui fapt ignorat de mulţi. Unicitatea slujirii reflectă o reală omoutimie, o reală unitate de voinţă, punct în care de fapt se împlineşte cererea rugăciunii domneşti "facă-se Voia Ta precum în cer aşa şi pe pământ", ceea ce nu însemnează altceva decât că pământul acesta, aidoma crucii şi ieslei, a fost încorpoat veşniciei, a depşit kairos-ul eshatonic într-un chip "deja, dar nu încă". În acest punct se aud glasurile îngerilor cântând: Slavă întru cei de Sus lui Dumnezeu, căci pe pământ este pace slujindu-se unii pe alţii întru bunăvoire. Iar aceasta însemnează că noi, întru re-naşterea noastră spirituală, l-am primit pe Hristos.

Ceata de colindători a plecat. Cu un suflu uşurat am privit masa, coşul cu colaci , cu mere şi cu nuci, şi iată era încă plină, de aceea i-am strigat Mariei: mai lasă uşa deschisă, încă vor mai veni, fiindcă s-au răspândit în sat slujitorii intervalului ca să-i adune pe toţi cei de la Crucea drumurilor. Spre steaua magilor s-au îndreptat trei priviri, dar din vedere s-a născut o singură cale care i-a dus la ieslea lui Hristos, fiindcă aceasta este minunea dumnezeirii ce se lucrează în noi când dăruim, deşi sunt trei este doar una, deşi suntem ca nisipul mării suntem o singură iubire asemeni Lor. Babelul s-a preschimbat în scară a lui Iacov şi strămoşii iară s-au înălţat prin Sfânta Fecioară. Singura înălţare autentică este cea spirituală, iar ea se realizează numai plecând de la peştera cea încălzită de naşterea Soarelui dreptăţii care topeşte gheaţa inimilor noastre şi redăruieşte cuvindelor sensul kenotic oferit în creaţie lor de către Cuvântul.

Ipostaza kenotică a cuvintelor este încărcătura lor agapică care revelată în comunicarea cu celălalt face ca întreaga creaţie să se reconfigureze liturgic şi atunci înălţarea nu mai este o substanţializare fizicală, ci un tot fizic asumat spiritualizării. Poate vom pricepe şi noi că lumea are nevoie de: rugăciune, dăruire şi cruce ca să realizeze vreitabilul colind prin care, aidoma Ierihonului, Babelul modern se năruie lăsând ca din făpturi să strălucească stă-veziul iubirii. Apele de sus s-au revărsat în lume baptismal, ca să putem să ne naştem din apă şi din Duh, şi focul dragostei s-a aprins din Cincizecimea perpetuă care nu este altceva decât o continuă "Parusie a Absolutului" prin care toate gesturile materiale pot primi din punct de vedere existenţial un sens infinit şi liber determinând astfel o nouă filosofie a actelor materiale, a ritului, a muncii, a cultului, sectoriale prin care litourgic creaţia poate fi reorientată anastasic. ■

Corespondenţă din Viena

„Toată Viena citeşte"

■ *Peter Ivan Chelu*

De ce am pus în ghilimele titlul? Oare nu e nimic deosebit în conţinutul acestui enunţ sărbătoresc, ce ar putea justifica fapta mea? Nimic "suspect"? Oare nu am fost "îndoctrinaţi" încă de la primele lecţii de "practică a gândirii", că trebuie întotdeauna verificat conţinutul de adevăr al unui enunţ pentru a fi acceptat? Sau era mai bine "înainte", când credeam "totul" fără analiză şi dovezi?

Veţi fi oare de acord cu mine dacă scriu că cele mai grele lucruri din această lume, sau chiar din întreg universul, pentru noi oamenii – în ordine ascendentă a dificultăţi – sunt: cercetarea realităţii, stabilirea adevărului şi înfăptuirea dreptăţii? Sau ceea ce consider eu "cercetare a realităţii, ca punere în ghilimele", scoatere în evidenţă, vedere detailată, "Argus cu o sută de ochi", nu e decât vechea şi răsuflata *aiguţie* definită peiorativ ca şi argumentare sofistică bazată pe fapte nesemnificative, sau nesigure? E o subtilitate exagerată? Exagerarea, nu e ea esenţa activităţii artistice?

Nu este oare mult mai uşor să pronunţi judecăţi asupra faptelor cuiva, să arăţi cu degetul etichetând suveran, decât să afli mobilul lor ascuns, de cele mai multe ori necunoscut chiar şi făptuitorului? Veţi avea oare curajul de a alege calea din urmă, atunci când veţi citi aceste rânduri?

Ce vrea să spună propoziţia: "Toată Viena citeşte"?

Despre afirmaţiile constatative ştim că pot fi false sau adevărate. Dacă se referă la faptul că toţi vienezii pot să citească fiindcă au învăţat alfabetul ar putea fi încă adevărată, dar dacă vrea să ne sugereze că "citesc cu toţii cărţi" (nu vreau aici să diminuez şi mai mult domeniul de referinţă folosind cuvântul "literatură"), e o insinuare. Sau să mă exprim eufemistic scriind că am serioase motive să mă îndoiesc? Dar nu acesta e motivul pentru care am pus-o în ghilimele, ci fiindcă e un citat.

Ajunşi aici, cititorul binevoitor mă va întreba – şi pe bună dreptate – ce sens are întâmpinarea aceasta cu sămânţă de vorbă? Pardon! DOMNUL SĂMÂNŢĂ DE VORBĂ, o traducere liberă din germană, a lui HERR VORREITER, adică "stegarul", "pionierul", "cel ce merge înainte", altminteri "spaima" teoriei literare germane moderne – şi după exemplul ei poate şi a altor teorii literare naţionale. Rolul lui aici este acela de a ne conduce prin Viena, la târgul de carte, ce se ţine în aceste zile, în impozanta clădire, construită în stil neogotic, a Primăriei. Ne va fi un fel de ghid.

În clipa de faţă tocmai am ieşit din atelierul meu, unde i-am arătat câteva tablouri, şi o luăm înspre centru, adică spre Stephansplatz. Deşi suntem spre sfârşitul lui noiembrie, e o zi minunată la Viena. Un cer strălucitor, aer proaspăt, temperatură şi voioşie primăvăratică. Am hotărât să facem pe jos drumul până la Primărie. Va trebui deci să parcurgem mai întâi lunga şi plictisitoarea mea stradă Ausstellung. Mai e şi haosul din cauza lucrărilor de prelungire a uneia dintre liniile de metrou. Şantierul propriu zis este baricadat de garduri înalte acoperite de afişe ţipătoare. Printre ele, unul mai decent, reprezentând portretul unui bărbat înspre şaizeci şi... Prima oară când l-am văzut mi-a sărit în ochi uriaşa inscripţie:

SCHRITT FÜR SCHRITT. Apropiindu-mă am descifrat restul inscripţiilor:

Ganz Wien liest. Imre Kertész
SCHRITT FÜR SCHRITT
şi scris ceva mai mic:
www.eine STADTeinBUCH.at.

Nu e o idee genială, că se face reclamă pentru un scriitor!? Îmi zic, şi compun instantaneu lista autorilor mei preferaţi pentru următoarele afişe posibile. Cum de nu s-a gândit nimeni până acum s-o facă? Doar nu e un drept exclusiv al industriei de chiloţi, tabac, automobile şi a celorlalte domenii ale bunăstării noastre materiale de a-şi face reclamă? A cui a fost oare idea? A primăriei? Una dintre puţinele întrebări din textul de faţă la care cred că pot răspunde, având în vedere legătura cauzală, mai mult decât evidentă, dintre afiş şi târgul de carte, organizat de primărie.

(Pentru cititorul care, dintr-un motiv sau altul, n-ar fi aflat încă cine este scriitorul în cauză, îi voi răspunde citând cuvintele "preşedintelui meu", adică al Austriei, Thomas Klestil: "Cel târziu de la decernarea premiului Nobel pentru literatură din anul 2002, Imre Kertész este în întreaga lume cel mai cunoscut scriitor al zilelor noastre....").

Trebuie să recunosc aici, că nu urmăresc decernările premiului Nobel şi nici a altor premii, şi niciodată ele nu au influenţat criteriile mele de apreciere a unui autor, a unei cărţi, sau a unui film. Când ai un fir interior, acesta presupune că şi lecturile, nemaivorbind de vizionări, au loc după o anumită ordine şi nu după evenimentele contingente. Am convingerea că pentru un creator, cu cât sunt mai îndepărtate în timp modelele sale, cu atât tensiunea creatoare poate fi mai mare. Există bineînţeles excepţii. Ele sunt un fel de "scurt-circuite", nu altceva.

Prima oară am auzit de acest autor anul trecut, la Siracuza, când gazda mea, aflând că vorbesc limba maghiară l-a adus în discuţie. A fost neplăcut surprins de neştiinţa mea. Sincer vorbind, şi eu. Ajuns acasă, primul lucru a fost să mă uit în Lexiconul Harenberg de Literatură universală. Locul însă, între *Kerouac* şi (vânătorul) *Keschi,* unde ar fi trebuit să stea, era gol. Cum e posibil, să fie ignorat de un lexicon de prestanţa şi nu mai puţin de dimensiunile acestuia – are cinci volume? E drept că a apărut cu zece ani înaintea evenimentului consacrator. Răsfoiesc un timp lexiconul, încercînd să-i descifrez "nivelul informaţional" şi criteriile selective. Pe cine credeţi că

descopăr? Pe bunul nostru Anton Pann. Cum adică, Anton Pann, da, şi un laureat al premiului Nobel, nu? Mai poţi avea încredere în lexicoane? În cine să te încrezi, sau în ce? În premii? În cuvintele preşedintelui? În cuvintele primarului Vienei? În cuvintele criticilor literari? În tine însuţi? În părerile proprii? În propria capacitate de înţelegere? În impulsurile tale? În impresiile exterioare? În reclame? În toate, sau numai în unele dintre ele? Ce încredere pot avea în reclama făcută lui Imre Kertész? Nu e o incongruenţă bătătoare la ochi în formularea: "Toată Viena citeşte Imre Kertész"? Dacă e adevărat că toată Viena îl citeşte pe Kertész, ce nevoie mai are de o reclamă atât de ieftină ca şi conţinut spiritual, dar de bună seamă scumpă ca realizare materială?

Poate că nu e o reclamă în sensul obişnuit al cuvântului? Poate că e un omagiu? Sau e expresia unei dorinţe, cu sensul: "odată şi-odată toată Viena îl va citi pe Imre Kertész"? Tribulaţiile mele ar fi putut continua, cred la nesfârşit, dacă nu mi-ar fi sărit deodată în ochi PUNCTUL de după enunţul sărbătoresc: TOATĂ VIENA CITEŞTE. Imre Kertész PAS CU PAS.

Să nu uităm însă că ţinta itinerariului nostru vienez este de fapt târgul de carte. A meritat să facem drumul deoarece primim cu toţii (noroc că "tribuna" cititorilor mei nu este încă atât de numeroasă), cadou din partea primăriei, o carte, SCHRITT FÜR SCHRITT (o variantă sub formă de scenariu de film a "Romanului unui om fără destin") din cele o sută de mii, tipărite pentru celebrarea premiantului. În inscripţia de deasupra standului său, PUNCTUL nu mai era la locul ştiut de mai înainte, ci după numele scriitorului, repropunându-mi toate speculaţiile aberante de care mă credeam scăpat. După o plimbare lungă şi după un *kebab* cumpărat la *Naschmarket*, ne despărţim de Herr Vorreiter şi se duce fiecare acasă..

Mă simt destul de obosit după escapada din oraş, dar iau totuşi rând pe rând în mână achiziţiile făcute la "târg", cărţile. Dar nu mă pot adânci în lectura niciuneia. Mă urmăresc imaginile, inscripţiile, reclamele. E aşa numita "poluare mentală". Toate acele amintiri care ţi se fixează fără voinţa ta, chiar fără să-ţi dai seama, în memorie. Ca şi afişul de mai sus, şi bineînţeles, multe alte afişe încă. Aşa cum se fixează, tot aşa şi răbufnesc uneori din subconştient, stimulate, invocate de cine ştie ce, sau cine.

Nu ştiu cum şi de ce mi-am adus deodată aminte de o întâmplare cu o carte citită prin '98. Am vrut de mai multe ori să povestesc şi în scris întâmplarea dar n-am găsit niciodată timp. Poate că nu e acesta cel mai bun prilej de a o face. Poate că va da naştere la o mie şi una de întrebări de fapt nedorite de mine. Şi totuşi ceva îmi spune s-o fac. Ce? Nu ştiu.

Am descoperit cartea în timpul unei hoinăreli nonşalante, pe un stand, undeva pe Mariahilferstraße. Magnetul care mi-a fixat pe ea atenţia a fost, ca în atâtea alte cazuri, şi de data aceasta titlul: BRUCHSTÜCKE, "Frânturi", "Fragmente". Sunt de-a dreptul obsedat de acest motiv, atât de "postmodern", al fragmentului. Subtitlul nu făcea decât să-mi susţină imboldul iniţial: "Dintr-o copilărie 1939-1948". Autorul se numea Binjamin Wilkomirski, locuitor al oraşului Zürich, profesor de muzică, flautist, având în timpul liber pasiunea de a construi el însuşi instrumente muzicale, după cum am putut citi pe coperta cărţii, în citatul extras dintr-un articol al Klarei Obermüller, apărut în revista "Die Weltwoche":

"Der Klarinetist, der in seiner Freizeit selbst Instrumente baut, hat ein Werk vorgelegt, an dessen literarischem Rang nicht zu zweifeln ist." Cartea începea astfel: "Eu nu am limbă maternă, nici limbă paternă." M-am decis s-o cumpăr. Şi în răstimpul care a urmat n-am lăsat-o din mână decât după citirea ultimului rând: "Poate că e adevărat: am lipsit de la propria-mi eliberare." Apoi, aşa cum se întâmplă cu toate lucrurile vieţii şi cartea lui Binjamin Wilkomirski, după ce-şi găsi un locşor liniştit în memoria mea, începu să se cufunde încetul cu încetul în aburii uitării.

Prietenul meu, Poetul, mi-a spus odată că viaţa începe să devină poezie abia atunci când unele situaţii, locuri, sau personaje trăite intens odată, revin pe neaşteptate revelând un alt chip, dezvăluind noi aspecte, care uneori transformă tot ce-am crezut sau ştiut până atunci despre ele. Dacă e într-adevăr aşa cum spunea, atunci pot liniştit să scriu aici că am trăit un "moment poetic" cu acest Binjamin Wilkomirski.

Întâmplarea face să deschid cândva, într-o seară din toamna anului 2002, televizorul. Cred că nu mă înşeală amintirea. Era pe canalul postului ARTE. Au emisiuni destul de captivante, de artă, întreprind "călătorii fantastice" în trecut, interviuri...

Şi ce văd? Un bărbat îmbrăcat într-un palton gros, cu capul acoperit, traversând, într-o zi mohorâtă de iarnă aleile pustii, printre barăci de lemn, ale unui lagăr de exterminare nazist, undeva în Polonia. Imaginea e acompaniată de un comentariu. Tresar la câteva cuvinte cheie: copilărie petrecută în lagăr, Majdanek, premiul pentru literatură. Şi deodată înţeleg că e vorba despre Binjamin Wilkomirski. Îmi vine greu să literaturizez momentul. Fiindcă e şocant ceea ce aflu: Binjamin Wilkomirski nu e Binjamin Wilkomirski! Amintirile sale din copilărie nu sunt ale lui! Dar atunci ale cui sunt? Ale adevăratelor victime! Patru sau cinci ani a durat munca de demascare a înşelăciunii. Dar oare cu ce scop? Cu ce scop înşelăciunea? Cu ce scop demascarea? Întrebările pe parcursul emisiunii se însumează pentru mine într-un "DE CE?" răscolitor.

Pseudo-Binjamin Wilkomirski a fost crescut de părinţi adoptivi destul de înstăriţi, pe care bineînţeles i-a şi moştenit. Tatăl lui adevărat şi o soră sunt şi ei intervievaţi în emisiune. Sunt destul de jenaţi, complet dezorientaţi în faţa întregii situaţii. De-altfel, nu ţinuseră legătura cu el. Nici nu ştiu prea bine ce să spună. Suntem martorii unei jalnice bâlbâieli.

Ne sunt prezentate momentele înşelăciunii. Într-o secvenţă (pare să fie la o întrunire), un bătrân, un rabin (dacă am reţinut bine), cu lacrimi în ochi, îl îmbrăţişează de mai multe ori crezând a recunoaşte în el pe fiul pierdut. Ce mai, o suită de situaţii cumplite. Pare totul o farsă care într-un alt context ar provoca desigur ilaritate, dar aici îţi "îngheaţă râsul în gât".

Şi mereu îmi revine obsedant întrebarea: DE CE? Din plictiseală? De ce nu s-a mulţumit să facă doar literatură? Cum şi-a închipuit că va putea rezista timpului escrocheria? Ce-a vrut să dovedească cu fapta lui? Pe cine a vrut să imite? Sau a vrut să fie absolut original? Se pare că a fost prostit de psihologi, cu tot felul de anamneze şi "întoarceri în trecut".

Dezvăluirea escrocheriei e ca o dezbrăcare de haina furată, adică de rolul numit Binjamin Wilkomirski. Escrocul stă Gol în faţa opiniei publice! O situaţie la fel de halucinantă ca tot restul întâmplării, deoarece îl aduce exact în postura în care nu fusese de fapt cu adevărat niciodată până atunci. A ajuns negreşit o victimă, chiar dacă una a propriei prostii şi ambiţii nebuneşti.

Sentinţa în *cazul Pseudo-B.W.* e clară. Ca şi fapta. Admiratorii lui, susţinătorii, Klara Obermüller, responsabilii de la Editura Suhrkamp primarul Zürich-ului (cartea a fost distinsă cu premiul pentru literatură al oraşului Zürich) nici nu ştiu pe unde să scoată cămaşa. Dezorientarea, dezaprobul, indignarea este generală. Anti-eroul nostru se baricadează în vila lui din Zürich...

Trebuie să întrerup, fiindcă sună telefonul. E o foare bună prietenă din Budapesta. Cu vocea tremurândă, aproape plângând îmi povesteşte că în drum spre spitalul chirurgical unde tocmai urma să fie operată o vară de-a ei, a fost "atacată" în plină mulţime, în staţia de metrou de un dement cu înfăţişare de cetăţean onorabil, cam înspre cincizeci. Totul debutează cu faptul că nu o slăbeşte nici o clipă din ochi. După un timp însă cu voce tare începe să spună într-un limbaj destul de ales "că «ăştia» au anumite trăsături antroplogice care scot imediat la iveală originea" şi altele de acest fel, tirada lui devenind din ce în ce mai vehementă, mai directă, la persoana ei, făcându-se tot mai puternic auzită în mulţime – la ora zece înainte de-amiază – aceasta rămânând complet indiferentă. Nimeni nu intervine! Prietena mea era însoţită de alte două persoane feminine. La un moment dat se opreşte direct în faţa ei şi arătând-o cu degetul, cu gura spumegând, urlă că şi ea face parte din "Ăştia", şi "că trebuie şi ea extirpată". Sărmanele au scăpat de el numai utilizând vechiul truc de acasă, de pe vremea urmăririlor cu securitatea: s-au suit în metrou, sărind apoi afară chiar în clipa în care se închideau uşile, urmăritorul rămânând înăuntru.

"Se pare că nu mai poţi ieşi în stradă dacă nu ai o înfăţişare de Barbie şi dacă faci greşeala să iei cu tine o pungă plină de cărţi, pe care şi scrie că EU MAI CITESC! DAR TU?" a fost comentariul plin de tristeţe combinată cu umor secuiesc, al prietenei mele.

E oare posibil? În anul 2003, în plin centrul Europei?

Instantaneu îmi aduc aminte, răbufnind din aceeaşi "memorie implicită", pe care o acuz mereu că-mi "poluează mintea cu depozitările sale", de cuvintele lui Imre Kertész, spuse într-un interviu, cum că nimic nu s-a schimbat după Auschwitz. "Nu e adevărat că Auschwitz ar fi picat din cer sau ieşit din iad. Auschwitz a fost creat de oameni, într-o lume configurată de oameni... după 1945 nu s-a întâmplat nimic care să combată Auschwitz – viaţa noastră nu s-a schimbat".

A doua zi când am ieşit în stradă n-am mai văzut afişul cu inscripţia "Toată Viena citeşte. Imre Kertész PAS CU PAS". O, ce păcat? Aşi fi vrut acum să-i cer iertare pentru atitudinea mea mult prea mentală, de ieri, poate şi de alaltăieri... şi în numele escrocului Pseudo-B.W. Prea târziu! Nici nu s-a încheiat târgul că l-au şi acoperit cu un alt afiş.

Păşim mult prea repede înainte. Îmi vin în minte cuvintele lui Chaplin din filmul său, "Dictatorul": "...am inventat viteza dar în interiorul nostru batem pasul pe loc". Schimbarea trebuie să se petreacă în inimă. Dar ea păşeşte mai încet decât o broască ţestoasă.

"Nu se poate iubi prin constrângere sau din datorie."

"E adevărat, dar putem, dacă vrem, să iubim pur şi simplu."

"Pe toată lumea!?"

"Ce-ar fi să pui întrebarea aşa: CE-AM FĂCUT EU PENTRU A COMBATE URA?"

"Dar TU CE-AI FĂCUT!"

"Nu, nu, întrebarea e întotdeauna numai la persoana întâi."

"La, naiba cu toate întrebările *tale*; doar n-am ajuns iar la vârsta incertitudinilor?!"

"Oare nu răspunsurile *mele* prea sigure au creat şi menţin lagărele, întunericul, erorile oroarea?"

Numai NOI, TU *şi* EU, *putem găsi* CHEIA! ■

Pirandello, nepotul lui Jung

■ *Claudiu Groza*

În opera dramatică a lui Pirandello, *Să îmbrăcăm pe cei goi* ocupă un loc secund, în umbra marilor piese are l-au făcut celebru pe scriitorul italian. Piesa a fost scrisă în 1922, după *Şase personaje...*, şi puţină lume ştie că a împărtăşit destinul public al unei piese mai vechi: la fel ca şi *Liolá* (1917), reprezentaţia cu *Să îmbrăcăm pe cei goi* a provocat reacţiile dure ale tinerilor catolici italieni, iritaţi de subiectul incomod.

Mesajul „social" din *Să îmbrăcăm pe cei goi* nu e singular în creaţia pirandelliană. În dramaturgie, această linie a fost inaugurată încă în 1915, cu *Dreptatea celorlalţi*, şi s-a încheiat, în anume fel, cu *Uriaşii munţilor* (1937). Însă Ersilia Drei, eroina din *Să îmbrăcăm pe cei goi*, a fost considerată de exegeţi drept „cel mai disperat" personaj pirandellian.

Fireşte, acum, subiectul „orizontal" al piesei – cel al exploatării afective şi sexuale a unei femei de către bărbaţi – şi-a pierdut acuitatea, încât expozeul dramatic are, pe alocuri, accente melodramatice. Rezistă însă trama de profunzime – cea a derivei existenţiale, a lipsei de încredere în sine, a sentimentului de insignifianţă pe care îl trăieşte eroina. Ersilia Drei este opusul voluntarei Fulvia Gelli, aproape ibsenianul personaj din *Ca înainte mai bine ca înainte*. Marcată de moartea accidentală a fetiţei pe care o-ngrijea, părăsită de un iubit şi aruncându-se, disperată, în braţele unui amant versat, încercând apoi să se sinucidă şi reuşind acest lucru în final, Ersilia Drei este un personaj oarecum exponenţial. Cred însă, spre deosebire de unii exegeţi, că Pirandello nu a urmărit, prin ea, promovarea unui mesaj social, ci, mai degrabă, revelarea unui profil psihologic liminar. Ersilia Drei nu e, de altfel, singurul personaj de asemenea factură din arta începutului de secol XX.

Opţiunea regizorului Bocsárdi László pentru o piesă cu dinamită mai degrabă structurală decât formală şi-a avut marja de risc. Montarea de la Teatrul Maghiar clujean nu are – trebuie spus – rafinamentul şi nuanţele din *Romeo şi Julieta*, de pildă. Am senzaţia că, aici, Bocsárdi nu s-a îndepărtat îndeajuns de textul pirandellian (distanţare ce i-a fost reproşată în cazul lui Shakespeare), astfel încât nu a eliminat „burţile" şi „falsetele" partiturii. Spectacolul are, în schimb, *tensiune*, un anume frison vertical care transmite foarte bine zbaterea personajelor. Nu întâmplător, de altfel, spaţiul de joc e un trapez, iar îngustarea în adâncime a pereţilor accentuează atmosfera de cuşcă, de cutie-capcană, din care evadarea e imposibilă. Sinuciderea finală a Ersiliei Drei este, de fapt, unica posibilitate de evadare.

În maniera sa meticuloasă, Bocsárdi a imprimat fiecărui personaj o identitate marcată, exploatată excelent de toţi protagoniştii. Cei doi poli ai tensiunii dramatice au fost M. Kántor Melinda (Ersilia Drei) – interiorizată, febrilă, hăituită, într-un rol marcat de economia expresiei corporale în care un rictus al feţei capătă consistenţa şi relevanţa unei explozii de gesturi – şi Bogdán Zsolt (Ludovico Notta) – frământat, dezorientat, şi el foarte expresiv. Cei doi amanţi ai Ersiliei au dat pregnanţă accentelor groteşti: Szabó Tibor (consulul Grotti) – gomos, arogant, cinic şi rapace; Molnár Levente (Franco Laspiga) – tânăr şi naiv, ridicol, destul de imperativ însă în a-şi clama drepturile. În fine, Onoria (Varga Csilla) – empatică, maternă, ocrotitoare, un fel de scut al feminităţii descumpănite şi Bíró József, pragmaticul reporter-paparazzo în veşnică goană după senzaţional, au completat galeria protagoniştilor.

Trebuie remarcate, totodată, coloana sonoră admirabilă, luminoasă, în contrapunct cu atmosfera crispată a scenei, şi momentele statice – precum cel final – de extraordinară plasticitate, specifice lui Bocsárdi.

Să îmbrăcăm pe cei goi nu este un spectacol comod, pentru că apelează la modalităţi de expresie mai puţin familiare publicului de azi, care obligă spectatorul să sesizeze – atent – orice nuanţă a chipului actorilor, orice intonaţie. De aceea, nu puţini se vor plictisi ori vor fi nemulţumiţi la final. Montarea lui Bocsárdi nu este o capodoperă de regie. E însă un spectacol onest, în care cinci actori talentaţi îşi demonstrează arta, fără să răcnească, să spumege, să tropăie. Mi se pare de ajuns.

■

Ţuica, grecii şi moroşenii

■ *Radu Ţuculescu*

Suntem la Teatrul de stat din Oradea unde urmează a evolua, într-o nouă premieră, trupa Iosif Vulcan, bineînţeles, a teatrului în cauză. Înainte de premieră, o lansare de carte alături de alte cărţi (despre teatru) care nu sunt lansate ci se află, doar, pe aceeaşi măsuţă. Cartea („Cercul de aur") conţine eseuri teatrale şi este semnată de Mihai Măniuţiu. Cu o molipsitoare bună dispoziţie, Florica Ichim porneşte acţiunea, antrenând viitorii spectatori. Ia cuvântul Cristina Modreanu (profil de actriţă de film franţuzesc) apoi Marian Popescu, un adevărat lord al criticii teatrale romaneşti, printre altele şi consilier artistic al teatrului orădean, de aia le-a reuşit lor atât de bine ultima ediţie a festivalului de teatru scurt. După cam puţine autografe date, fuga cu toţii în sala de spectacole unde se porneşte premiera cu *Electra* după Sofocle şi Euripide, în regia aceluiaşi Mihai Măniuţiu. Şoc de la bun început. Grupul folcloric Iza din Maramureş se află pe scenă (şi acolo va rămâne până la sfârşitul spectacolului), explicând, uşor anarhic şi, bineînţeles, muzical, ce va să se petreacă în minutele următoare. Adică Electra şi toată trupa ei, mamă, tată vitreg, frate, corifei etc. sunt de-ai lor, din zona Maramureşului istoric unde există cântece tulburătoare de jale (din jale se întrupează Electra...), dar şi jocuri în ritmuri amenințătoare şi cântece năucite de pasiuni răscolitoare care ţin seama doar de legile ...sângelui. Toţi beau ori au băut ţuică („jilav de băutură, bărbatul Clitemnestrei..."), Electra plimbă oiaga cu lichidul arzător dintr-o mână într-alta, în timp ce-şi cântă jalea şi dorinţa de răzbunare. Parte din corifei sunt copii ai alcoolului, uşor handicapaţi fizic dar nu psihic, ştiind prea bine ce s-a întâmplat şi ce trebuie să se întâmple. De la bun început, în scenă se introduce un căluţ jucărie pe care te poţi da huţa, un căluţ troian sângeriu care (cu puţină imaginaţie) poate semăna şi cu un mieluţ (troian?) gata a fi sacrificat.

Mariana Presecan e o blondă Electră de pe Valea Izei, hotărâtă în răzbunare fără a fi isterică, fără a-şi smulge firele de păr, acceptând soarta între două înghiţituri de horincă. Clitemnestra e Suzana Macovei (tot blondă, venită de la Tg. Mureş), prezenţă scenică marcantă, cu o voce distinctă iar Marian Râlea e invitat de onoare, constant serios în ceea ce face, indiferent de registru (comic ori ba). Mai umplu scena Ion Mâinea (largi mişcări acompaniate de-o voce baritonală) şi Angela Tanko, suavă-blondă apariţie, plus întreg corpul de aşa zişi figuranţi în frunte cu corifeii. Aşa zişi, deoarece e un spectacol de grup, de grupuri mai exact (Iza e în frunte), în care Mihai Măniuţiu a mizat, ca de obicei, pe mişcarea colectivă. Într-o sincronizare tulburătoare, secondată obsedant de muzica excelenţilor instrumentişti, spectacolul se derulează fără sincope, nu te lasă să leneveşti, te ţine mereu „în priză" , te incită, te revoltă, te încântă, te tulbură, te năuceşte, îţi produce reacţii contradictorii pe care nu-ţi permite să le descifrezi întru totul deoarece... te trezeşti aplaudând frenetic spunându-ţi, da, sigur, muzica asta din Maramureş e absolut impresionantă iar Electra nu se putea naşte decât pe malul Izei ori al Tisei...

Colectivul Iosif Vulcan al teatrului de stat din Oradea a început, de la o vreme, să păşească cu dreptul, propunând spectacole de ţinută care nu mai au nimic de a face cu „provincia cărturarului..." Părerea mea.

■

Salonul defavorizatului

Amor cu gheaţă, grămada de lipituri şi alte afaceri

■ *Mihai Dragolea*

De această dată, năprasnica sărbătoare numită Valentine's Day a fost înghiţită şi digerată ceva mai greu, s-a nimerit să fie o zi cu temperaturi într-atât de scăzute, încât uscau de frig cele mai avântate elanuri amoroase; dar „marfă de marfă" cu simboluri, inscripţii, mesaje jucăuşe a fost din plin; asta numai datorită importului Valentine's Day, că Dragobetele se serveşte mult mai ieftin, mai pe nimic. La vremea respectivă, într-un autocar plin ochi de lume în general tânără, am fost ascultătorul bine temperat al unei istorii cel puţin interesante; doi cetăţeni, amici care se revedeau în autocarul cu pricina, după ce au trecut în revistă ultimele întâmplări de care avuseseră parte, au trecut şi la probleme financiare; unul dintre ei, după ce s-a uitat atent să vadă cine îl aude şi s-a convins că nu e nici o problemă (pe mine m-a lăsat deoparte, aveam figura de idiot care tot nu pricepe nimic, chiar dacă aude) i-a spus celuilalt cum a aflat el că se pot face bani frumoşi cu lipitori; ştia de un isteţ care şi-a făcut cresc㠆torie de lipitori! Pe când majoritatea se fereşte de ele şi le ucide nemilos, domnul cu pricina le ocroteşte, le creşte organizat şi a afirmat că le vinde bine de tot, scârboşeniile sunt folosite în diverse domenii; cu mult entuziasm i-a propus amicului să facă şi ei o asemenea crerscătorie, nu e cine ştie ce de lucru, dar câştigul e garantat şi consistent; celălalt a ascultat atent, a spus că se mai gândeşte, chiar că e interesantă afacerea; şi au trecut la alte probleme, numai eu am rămas cu gândul la lipitori, mă gândeam ce se poate câştiga dacă prezinţi o expoziţie de lipitori bipede; cele de acest soi se găsesc la tot pasul, sunt gata crescute, unele chiar supraponderale! Culmea e că şi acestea au căutare mare, folosesc în cele mai neobişnuite împrejurări. Da, dar acestea nu sunt lipitori crescute, ci integral necrescute! Aşa mi-am amintit o altă situaţie în care alcătuirile limbii române survolează, involuntar, realitatea: s-a anunţat că şoferii care au dat în gropi vor primi bani, despăgubiri pentru daunele produse în traficul plin de hârtoape; cum să nu lege omul anunţul cu pricina de caracterizarea arhicunoscută „e prost de dă în gropi?!". Ar veni cum că maximum de prostie e cu adevărat folositor, aduce chiar şi parale! Ar fi, până aici, două afaceri rentabile, lipitorile şi datul în gropi. Cum tot e afacere se dovedeşte confecţionarea de sicrie pentru pisici, câini, purcei de Guineea; îmi închipui că vor apărea, cât de curând, preoţi specializaţi, cu discurs adecvat mărimii şi conţinutului sicrielor, cu tarife, la rândul lopr, diferite. Cam tot la vremea friguroasă a Valentine's Day s-

a mai petrecut ceva cu totul neobişnuit: în loc de declaraţii şi gesturi amoroase, un cetăţean al patriei s-a pus pe bătut biata nevastă din dotare; şi dă-i şi dă-i, fără pauză, fără milă, cu vârf şi îndesat, până acolo încât femeia s-a refugiat pe dulapul din odaie, îndată ce bărbatul a dat semne de oboseală; dar, din înaltul dulapului, oarecum în siguranţă, soţia şi-a privit partenerul, lăsat moale pe pat; şi l-a privit, şi l-a tot privit, până când şi-a dat seama că nu mai dă nici un semn de viaţă; nici nu mai avea cum, murise omul din dragoste şi oboseală punitivă, căci de drag o bătea el cu atâta râvnă. Şi aşa i-a făcut omul cel mai neaşteptat cadou de ziua îndrăgostiţilor: a crăpat. ■

Teledependenţa

Supliciile familiei Mann

■ *Monica Gheţ*

Coincidenţa dintre publicarea în premieră românească a unor fragmente din *Jurnalul* lui Thomas Mann, datate 1938 (*Lettre Internationale*, în traducerea lui Alexandru Şahighian, nr. 48 – iarna 2003/ 2004) şi difuzarea în serial (la TVR Cultural) a unui foarte elaborat documentar pe tema destinului scriitorului german şi a familiei sale îmi inspiră reflecţia asupra acestui traseu biografic ce tinde să devină emblematic pentru nu puţini intelectuali ai vremurilor noastre.

Fostul "apolitic" Thomas Mann – cum singur se intitulase într-un celebru eseu din 1918 – e surprins de evenimentele din 1933, care aveau să-l propulseze pe Hitler în rolul de Cancelar al Germaniei, la un ciclu de conferinţe despre Richard Wagner ţinute în Elveţia. În preambulul paginilor de jurnal,1938, Alexandru Şahighian scrie: "Veştile din ţară îl determină să-şi amîne întoarcerea, iar în martie se retrage din Academia germană a Artelor. În aprilie al aceluiaşi an, o seamă de cetăţeni de vază ai oraşului München (ai «*oraşului lui Richard Wagner*») semnează *Protestul* împotriva prelegerii despre Wagner a lui Thomas Mann. *Protestul* – în fapt un soi de denunţ – a oferit autorităţilor naziste ocazia dorită a unei perchiziţii la domiciliul scriitorului şi ceva mai târziu a dus la sechestrarea tuturor bunurilor precum şi la emiterea unui mandat de arestare preventivă pe numele lui Thomas Mann. *Protestul*, nicidecum expresia vreunei mînii a «plebei», era opera unor spirite rafinate şi cultivate. Ce om simplu ar fi fost oare capabil să detecteze atît de «infailibil» «negermanitatea» în spiritul critic, în ambiguităţile şi îndoielile lui Mann, şi s-ar fi simţit atît de iritat de distincţia făcută de el între modul wagnerian şi cel goetheean (fundamental «ironic») de a invoca mitul?! În concluzie, semnatarii îi contestau lui Thomas Mann «dreptul la criticarea uriaşilor spiritului german»".[1]

În 1936 întreaga familie Mann se afla într-un exil încă european (pînă în 1938), iar fiul "patriarhului Thomas", Klaus Mann publică la Amsterdam celebra sa carte *Mephisto*, inspirată de rolul ce l-a consacrat pe fostul său cumnat, actorul Gustaf Gründgens, cîndva favorit al lui Göring. Erika Mann (divorţată de Gründgens)[2], personalitate complexă, multiplu talentată, administra la vremea aceea un cabaret la Paris, unde se demola farsă macabră a nazismului. În 1938, Thomas Mann emigrează în SUA, urmat pe rînd de toţi copiii şi de fratele Heinrich Mann. Dincolo de munca neobosită la romanul *Doktor Faustus*, familia Mann resimte dureros vicisitudinile exilului – oricît de confortabil ar fi fost. Heinrich Mann se află în postura unui necunoscut profund însingurat, Klaus şi Erika pleacă pe front drept corespondenţi de război (de partea Aliaţilor), necontenite ştiri din Germania îi numeşte însă trădători de ţară etc. Încă înainte de izbucnirea războiului, autorităţile naziste răspîndiseră zvonul asupra "evreităţii" lui Thomas Mann, atribuindu-i cu perfidie o falsă identitate. Devenit cetăţean american în 1944, Thomas Mann primeşte repetate invitaţii din partea noului regim german instalat în 1945, nu fără intenţia vinovată de a certifica de-nazificarea ţării. Sentimente violent contradictorii iau în stăpînire membri familiei Mann. Klaus se sinucide în 1949, (mult mai tîrziu se sinucide şi Michael Mann), Erika, ştiind prea bine că foştii acuzatori ai părintelui ei sunt acum noii adulatori, îşi pierde cumpătul încercînd să se opună reîntoarcerii. Toate se complică infinit odată cu procesele iniţiate de McCarthy – în urma cărora familia scriitorului e brutal interogată şi casa adeseori perchiziţionată. De această dată, americanii erau cei ce-l suspectau pe Thomas Mann de... comunism. Astfel a revenit familia Mann în Europa, unde scriitorul moare în 1955. ■

Note:
1. *Lettre Internationale*, ediţia română, nr. 48, p. 62.
2. vezi filmul *Mephisto* al lui Szabó István cu Klaus Maria Brandauer în rolul titular.

SUMAR

Consemnări

Constantin Dumitrescu: Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei • 2

Editorial

Ioan-Pavel Azap: Lucian Pintilie, regizor în rezervă • 3

Comentarii

Ciprian Lupşe: Despre simţul măsurii într-o lume în derivă • 4

Adrian Ţion: Discernământ şi dezinvoltură • 5

Corneliu Vasile: Un ins şi ficţiunile sale • 5

Ion Istrate: Un roman excepţional pentru acest început de mileniu • 6

Agenda pignastyl

Ştefan Manasia: Un proiect muzical • 7

Translaţii

Virgil Stanciu: Erotism şi filosofie • 8

Anul Ioan Slavici - Tribuna 120

Mircea Popa: Ioan Slavici şi mişcarea literară a Tribunei arădene (1897-1912) • 9

DESPRE EROTISM

Delia Zahareanu: Jocul ocheadelor cu premeditare sau schiţă minimală pentru "politicile publice" ale erosului • 11

Oana Pughineanu: Un „produs" al neantului: puritatea • 13

Meridian

Marius Jucan: Lista lui Bloom • 15

Ovidiu Pecican: Acasă înseamnă Europa • 16

Muzică

Virgil Mihaiu: Câteva ore cu un muzician de vârf: Mathias Rüegg • 16

Poezia

Vasile Igna • 17

Ex abrupto

Radu Ţuculescu: Cartierul şi câinii (III) • 17

Interviu

Virgil Tănase • 18

Religie

Ioan Chirilă: O naştere spre spiritualizarea existenţei create • 19

Corespondenţă din Viena

Peter Ivan Chelu: „Toată Viena citeşte" • 20

Teatru

Claudiu Groza: Pirandello, nepotul lui Jung • 22

Radu Ţuculescu: Ţuica, grecii şi moroşenii • 22

Salonul defavorizatului

Mihai Dragolea: Amor cu gheaţă, grămada de lipituri şi alte afaceri • 23

Teledependenţa

Monica Ghet: Supliciile familiei Mann • 23

In memoriam

Ovidiu Petca: Gerard Gaudaen • 24

ABONAMENTE

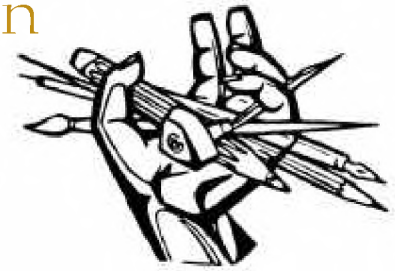
CU RIDICARE DE LA REDACŢIE:
60.000 lei – trimestru
120.000 lei – semestru
240.000 lei – un an

CU EXPEDIERE LA DOMICILIU:
90.000 lei – trimestru
180.000 lei – semestru
360.000 lei – un an

Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacţiei (Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poştal la adresa: Revista de Cultură Tribuna, cont nr. 5010.9575592 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

In memoriam

Gerard Gaudaen



■ *Ovidiu Petca*

Anul trecut, într-o zi de august însorit, am primit de la artista belgiană Sonja Brys vestea cea tristă. A încetat din viaţă prietenul nostru drag Gerard Gaudaen, unul dintre marii creatori de ex libris ai secolului XX. Am fost şocat, pentru că era unul dintre puţinii creatori de marcă pe care am avut ocazia să-l cunosc personal, cu care am petrecut o întreagă zi ascultându-i poveştile, glumele, făcând o incursiune în bogata sa activitate artistică. Mi-a împărtăşit atunci multe din secretele profesionale dobândite de maeştrii lui: Victor Stuyvaert, Mark F. Severin...

De atunci am devenit amici, m-am bucurat de prietenia sa, de micile gravuri pe care le primeam din când în când de la el, creaţii noi, strălucitoare, mereu proaspete, radiind o bucurie de viaţă contagioasă. Era reprezentantul unei generaţii apuse, în contrast cu noile tendinţe inovatoare care au început să se manifeste în lumea ex librisului la sfârşitul secolului XX. Continuator al xilogravurii tradiţionale belgiene, a rămas fidel tradiţiei, lăsând o operă unitară şi bogată în urma sa, practicând mai toate genurile artistice, de la minusculele ex libriuri la marile panouri reprezentând vegetaţia luxuriantă a serelor regale de la Laeken, de la seriile de timbre comandate de poşta belgiană, la construcţiile sculpturale tridimensionale, intitulate *Simbioză*, de la preţioasele serii de stampe tematice, mult apreciate de colecţionari, la ilustraţia de carte. Planşele pentru *Till Uilenspiegel* sunt familiare şi dragi tuturor belgienilor. Multe din lucrările sale au intrat în conştiinţa publicului flamand prin intermediul cărţilor, a graficii publicitare şi a mass media, iar datorită cataloagelor, premiilor obţinute, neobositei sale activităţi la centrul de ex libris din oraşul său natal, Sint Niklaas, s-a făcut cunoscut şi apreciat în lumea întreagă. Munca sa a fost răsplătită din plin cu premii, decoraţii de stat şi titluri academice. Fostul director al *Academiei Regale de Arte Frumoase* din Gent, a rămas mereu fidel oraşului său natal, renumele său fiind o garanţie pentru reuşitele bienalei de grafică mică de la Sint Niklaas, care în prezent a ajuns la ediţia a XXII-a.

Împreună cu Josée şi Gerard Gaudaen (Sint-Niclaas, oct. 1995)

Opera sa este echilibrată, unitară, expresivă, fără fluctuaţii stilistice, dar bogată tematic. Este narativă, o constantă pentru arta flamandă, cu situaţii comice, gesturi amoroase, uneori obscene, o lume a fabulei, a poveştilor, a miturilor, a legendelor eroice, sau a peisajelor natale, presărate cu personaje hazlii şi nuduri lascive. Cu siguranţă nudul feminin a fost specialitatea maestrului Gerard Gaudaen. În gravurile sale şi în cele peste 600 de lucrări de ex libris, o constantă rămâne această preocupare, uneori perversă, alteori romantică, dar niciodată platonică. Eros este în toate: în mitologie, în viaţă, în vise, dar mai ales în gesturi, în manifestare, în acţiunea amoroasă. Se împacă cu muzica, cu vinul, cu veselia, cu zalele eroilor cruciaţi, cu sutana preoţească sau cu piticii din basmele populare.

Preocuparea pentru detaliu, chiar dacă lasă loc unor obiecţii mai mult sau mai puţin justificate din partea criticii, pune în evidenţă măiestria de desenator iscusit şi de gravor desăvârşit.

Spre bucuria tradiţionaliştilor şi a colecţionarilor, acest valoros filon stilistic nu se stinge odată cu dispariţia maestrului. A fost mereu înconjurat de grupuri de artişti tineri sau mai puţini tineri, pe care i-a promavat cu generozitate şi care astăzi sunt nume mari: Antoon Vermeylen, Frank – Ivo Van Damme, Guido Mariman, Emiel Hoorne.

A avut fericirea să cunoască succesul încă din timpul vieţii, fiind apreciat atât de critică cât şi de cercurile politice flamande sau de curtea regală, considerat artist naţional. În 1997, la vârsta de 70 de ani, a fost sărbătorit cu mare pompă în Belgia, editându-se un valoros catalog, iar revista *Graphia* a scos un număr special dedicat lui, dublat cu un altul în afara colecţiei. Cu această ocazie a fost difuzată impresionanta sa listă de opusuri. Revista *Tribuna* a marcat acest moment dedicându-i un număr bogat ilustrat, iar Bienala de Grafică Mică din Cluj l-a avut nu doar pe simezele sale sale, ci s-a bucurat şi de sprijinul său moral. ■

Festivalul-concurs de poezie „Gheorghe Pituţ"

Primăria Municipiului Beiuş, în colaborare cu Direcţia pentru Cultură, Culte şi Patrimoniu Bihor şi Revista de cultură „Familia" – Oradea organizează, în 1-2 aprilie 2004, cea de-a IX-a ediţie a Festivalului-concurs de poezie „Gheorghe Pituţ". Manifestarea va deschide sărbătoarea tradiţională a Beiuşului „Luna Cinstirii" desfăşurată pe tot parcursul lunii aprilie. La concurs pot participa numai creatori care n-au debutat editorial şi n-au depăşit vârsta de 40 de ani. Manuscrisele vor avea dimensiunea unui posibil volum (minimum 50 de titluri), vor fi semnate şi însoţite de un C.V. şi o fotografie a autorului. Concurenţii selectaţi pentru faza finală vor fi anunţaţi din vreme şi invitaţi la Beiuş. Manuscrisele – purtând menţiunea „Pentru Festivalul-concurs „Gheorghe Pituţ" – vor fi expediate pe adresa: Direcţia pentru Cultură, Culte şi Patrimoniu Bihor, Oradea, Aleea Emanuil Gojdu nr. 3 până la data de 20 martie 2004. Informaţii suplimentare la tel.: 0259 – 41.68.99 sau 41.85.12. Vor fi acordate premii din partea primăriei Beiuş, a Direcţiei pentru Cultură Bihor şi a unor importante reviste literare din ţară.